

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Pv 1014 (el)

Série Beaux-Arts

TOME
XXVI
1989

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef adjoint :

RĂZVAN THEODORESCU

Membres :

THEODOR ENESCU

DAN GRIGORESCU

DAN HĂULICĂ, membre correspondant de l'Académie des
Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de
Roumanie

REMUS NICULESCU

SORIN ULEA

GHEORGHE VIDA

IOANA VLASIU

Secrétaire scientifique de rédaction :

MIHAI ISPIR

Secrétaire de rédaction :

DANIELA ARTĂREANU

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, Série BEAUX-ARTS
paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à
RÖMPRESFILATELIA Sectorul Export-Import, P.O. Box 12—201,
tél. 10376 prsfi r, Calea Griviței 64—66, București, România ou à ses
représentants de l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange du titre
ci-dessus ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction :
196, Calea Victoriei, P.O. Box 29—122, 71101, BUCUREȘTI, ROMÂNIA
(tél. 50 56 80)

EDITURA REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125,79717 BUCUREȘTI, téléphone 50 76 80
ROMÂNIA

Pr 1012 (d)

ACADÉMIE DES SCIENCES
SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE
DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE
D'HISTOIRE DE L'ART

Série BEAUX-ARTS 1989

INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART

Tome XXVI

Sommaire

L'ART DU MOYEN ÂGE

CONSTANȚA COSTEA, A Palaeologan Icon in Moldavia	3
ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI, Sur la peinture du narthex de l'église du monastère de Bucovăț (XVI ^e siècle): présence d'un peintre grec ignoré	11
TEREZA SINIGALIA, Un manuscrit 'gréco-roumain enluminé datant de l'époque de Constantin Brâncoveanu	27

L'ART ROUMAIN AUX XIX^e—XX^e SIÈCLES

ANDREI CORNEA, Le portrait chez Nicolae Grigoresco et Ion Andreescu et la fin de l'humanisme classique	37
RUXANDRA JUVARA-MINEA, La présence à l'étranger de l'art roumain au premier quart du XX ^e siècle (II)	43

ŒUVRES D'ART EUROPÉEN DANS LE PATRIMOINE ROUMAIN

ELENA MATEESCU, Une variante laïcisée d'un mythe antique : le portrait de la duchesse du Maine représentée comme la déesse Pomone	61
--	----

ÉTUDES SUR L'ART ORIENTAL ET EXTRA-EUROPÉEN

MELINÉ POLADIAN GHENEA, Débuts de l'habitat dans la région trans- caucasienne et ses contributions au développement de l'habitat préhis- torique	69
RADU BERCEA, Quelques statuettes lamaïques du Musée des Collections d'Art de Bucarest	85

REV. ROUM. HIST. ART, Série Beaux-Arts, TOME XXVI, P. 1—108, BUCAREST, 1989



16.698

26 / 89

PDIA

CHRONIQUE

La session de communications scientifiques « Constantin Brâncoveanu » (<i>Carmen Popescu</i>)	97
La session de communications scientifiques « Dimensions éthiques-sociales de l'art roumain contemporain » (<i>Carmen Popescu</i>)	99

COMPTE RENDU

IOANA CRISTACHE-PANAIT, <i>Biserici de lemn monumente istorice din Episcopia Alba Iuliei. Mărturii de continuitate și creație românească</i> (<i>Tereza Sinigalia</i>)	103
AMELIA PAVEL, <i>Peisaj natural, peisaj uman</i> (<i>Gheorghe Vida</i>)	105

A PALAEOLOGAN ICON IN MOLDAVIA

Constanța Costea

The monastery of Neamț has sheltered for centuries an icon of the Virgin and Child particularly famous as bearer of miraculous energies. The charge of unwritten experiences of the man-image relation may be found the reason of such a celebrity. However, the Neamț icon was seldom studied, with poor results for the history of art. All Romanian Byzantinists have repeated the same assertions, either attributing to this work of art a venerable age — according to tradition — or assuming that the icon could not be old, because of its “present aspect”. Dated from the first years of the 15th century¹, in the second half of the same century², or vaguely in the 15th century or more generally still during the Byzantine period, none of the datings involves any stylistic argument, the only question raised being of political history³. An exception to such opinions about the age of the icon is the curious statement, coming from Narcis Crețulescu, a former Abbot of Neamț, also admitted by I. Ivan and Sc. Porcescu, according to which “the tradition” would suggest that the icon is as old as 665⁴.

Occasionally it was asserted that the present layer of painting is a modern work: “the oldest icon from Moldavia which actually is not old”⁵, “wholly transformed”⁶, “thoroughly transformed”⁷, “now completely done over again”⁸, modified by “retouches which disfigured it in the course of time”⁹, “substantially restored”¹⁰, or “ruined and restored, keeping almost nothing of the original”¹¹.

Nevertheless, the idea that the icon may be a Byzantine work still persists.

The absence of any applied study is not surprising, as none of the authors quoted could see the painting otherwise than covered by a nineteenth century silver mount which, until now, leaves visible the faces only. A few years ago, the cover was removed for a short while disclosing a complete work of Palaeologan painting, bearing no trace of repainting¹². It is a double-faced icon: the Virgin and Child “Hodege-



Fig. 1

tria” on the obverse (Fig. 1) and, on the reverse, Saint George enthroned (Fig. 2), 103 × 72.7 cm^{12a}. On the right upper half of the reverse, there is the following Greek inscription¹³:

† ΥΠΡΚΑΘ ΕΙ ΕΧΘΑΡ
ΠΟΙΩ ΤΟΙ ΕΥΘΑΙΑΩΗ
ΩΣ ΕΚΜΟΥΣ ΒΛΕΊΝΑΚ ΤΥΣ
ΒΛΑΠΤΟΝΤΑΣ ΣΙΓΕΛΙΣ ΦΟΒΩ
Δ ΟΚΙΣ ΠΙΛ Η ΕΥ
Π ΡΕΠΕΣ ΓΑΡ
ΤΟ ΞΙΦΟΣ

Εἰ προ(ο)καθ(η)μέν(ου)ς ἔχ(ει)ς ὄ
μάρο(ν)τες
πόνω τὸν ἐνθάδε(ν) ναόν
ὡς ἐκ(ε)ίνους βλέ(π)ων ἵνα καὶ τοὺς
βλάπτοντας συστήλῃς φόβω
[καὶ] δ(ι)ώκῃς (ἀ)π(ε)λ(ί)ν. Εὐ-
πρεπὲς γάρ
τὸ ξίφος.

"If you have supplicants in front of you, o, martyr! seeing the grief of this church here, do humble by fear the malefactors and chase away the threat. For you wear a most glorious sword."

This inscription contains some "antique" elements and, palaeographically, a few minor errors: two "linguistic characteristics" usual in the 14th century Greek texts¹⁴. The inscription could directly refer to the ritual literature, though the exact equivalent of it is not to be found in the *Μηναίων τοῦ Ἀπριλίου*¹⁵. It should rather be considered — taking into account its almost unusual meaning in the hymnography — as an ad-hoc creation, including perhaps a historical allusion to a certain danger befalling the church where the icon comes from¹⁶.



As a result of A. Grabar's researches it is now admitted that this type of icons had a distinct function, "portées dans les processions liturgiques... leur place était probablement derrière la table d'autel"¹⁷, probably because — as D. Pallas explains — "dans le 'horos' du Concile II de Nicée (787) il est prescrit, comme tradition ancienne, de dresser les icônes tout près d'une croix"¹⁸. It seems that their history goes down to the 6th century, but since the 12th century there are bilateral icons with frequent representations of the cross on the reverse: such is the Novgorodian icon of the Mandylion or the Constantinopolitan one of the Virgin

of Vladimir, both now in the Tretiakov Gallery, or the icon from Mount Sinai having on the obverse representations of thaumaturgic icons of the Virgin and Child and the Passion, the Cross again on the reverse¹⁹. Hatzidakis knows a 12th century panel at Kastoria, analogue as iconography: the Virgin and Child on the obverse, Jesus as the Man of Sorrows on the reverse²⁰. In the 14th century, "la majorité des exemples connus présentent sur la face une image de la Vierge et plus rarement une image du Christ et au revers, le plus souvent, une croix ou un Crucifiement et parfois des saints en prière, selon toute vraisemblance des saints auxquels le donateur ou propriétaire de l'icône vouait un culte spécial"²¹.

Therefore the Neamt icon may be, for iconographic reasons, included in a larger series of the 14th century. This dating is supported by my investigations of formal analogies — through them the icon finds its place among the Constantinopolitan images of the 14th century.

Art historians are usually cautious about the division of Byzantine painting into schools: it is felt as hazardous to find formal characteristics which should function constantly within a certain period and certain spatial limits, determining stylistic autonomy²². "Però due pregiudizi degli studiosi d'un tempo influiscono ancor oggi sullo studio della pittura bizantina del XIV e XV secolo. Si insiste ancor fortemente sull'unità di stile dell'arte paleologa"²³. Detailed investigations led to establishing of "tendenze molto svariate e anche contrastanti tra loro... gli studiosi tendevano a spiegare tutti i tratti di freschezza, tutte le varianti sorprendenti, tutti i contrasti troppo forti con un vecchio preconcetto su cui insisteva in particolar modo il Millet: il preconcetto sulla divisione territoriale della tarda arte bizantina. Nell'arte bizantina esistevano scuole nazionali... Si parla di 'costanti', di valori fissi di determinati stili — di quello della Santa Montagna (lo stile atonita), lo stile di Salonico, quello macedone, serbo, bulgaro"^{23a}. In this way Radojčić, Demus²⁴ and to a certain extent Hatzidakis²⁵ do not ap-

prove of the "centre" approach, on the model of Lazarev's studies²⁶, considering the Byzantine pictorial phenomenon as a whole.

Nevertheless all the scholars agree to the pre-eminence of Metropolitan painting, at the beginning of the 14th century over all the contemporary art. There is not only a stylistic coagulation, but a special cultural humanistic synthesis of Constantinople.

It is difficult to distinguish in the configuration of the Palaeologan art clear directions of evolution, which could allow questionless datings; as it has already been said, this is a living phenomenon including complications and contradictions. The icons belong largely to the structures of the mural Palaeologan painting, but the workshop and the exact period within the 14th century cannot be established when one does not know where the icon comes from. Few authors detail the division into periods within the 14th century, without introducing however special elements of analysis. As to the "national tint" or to the centres, "on n'est pas sûr de pouvoir délimiter d'une manière précise une catégorie particulière d'œuvres qui auraient été certainement produites dans les limites de cette unité politique et géographique"²⁷ (Greece). This uncertainty is not due to a lack of method but to an attempt at a most accurate approximation of the real phenomenon, presenting no precise delimitations. Many icons from Greece have been assigned by Hatzidakis to "Constantinople que nous considérons d'ailleurs comme le vrai centre créateur d'où dépend l'évolution du grand art... dans toute l'aire d'influence de Byzance... Notre tâche sera donc d'étudier toutes les icônes choisies comme des œuvres d'art appartenant à l'ensemble de l'art byzantin et non à une école de caractère plus ou moins local"²⁸.



To understand the two-sided icon at Neamț needs giving more attention to the "continuous relation" between icon and mural painting.

Our investigations tend to connect this work — through St. George's image — to the Chora environment (around



Fig. 2

1320, P. Underwood's dating²⁹), through stylistic general data of the Palaeologan painting in the first quarter of the 14th century and through the detail similarity to the military saints in the parecclesion³⁰. Sv. Radojčić has already noticed that the painting of the parecclesion was executed in a "sorgfältige, glatte, fast der Ikonenmalerei verwandte Technik"³¹.

The stylistic features concern certain large categories: the structure of the human type, the spatial content, the movement. In representing St. George, the proportion, the way of dealing with the body and the impetuosity of the posture are involved in what is known as Palaeologan "classicism". Notwithstanding the illusion of an antique type anatomy, it has been noticed that the figure in the Constantinopolitan painting was not conceived as a dressed nude, like in classical art, but "the fully draped figure

was for these mosaicists and fresco painters a homogeneous entity”³². The saint’s face suggests a concentration on the emotional values typical of the 14th century: an idealist, Hellenic character, in which the slanting look was inserted, involving “uneasiness and suspicion, mingled with a certain veiled appeal to the beholder”³³; this approach was called by certain authors a tendency to come closer to reality, while others considered it, more accurately, as a selected type of expression, a “characteristic psychic habitus of painted figures in Palaeologan art, just as the ‘archaic ‘smile’ was the typical ‘expression’ in Greek and early Gothic sculpture”^{33a}. Though the iconographically contemplative posture of the saint, enthroned, would involve a certain immobility, there is a broad movement of the “body-drapery entity” stronger than in former ages. “One might even speak of a certain functional realism if it were not for the fact that all the movements and attitudes are typified, even theatrical. The effect can be heroic... energetic... psychologically intense”³⁴.

The very projection of this personage suggests a spatial depth, in seeming correspondence to the suggested depth of the throne. But the space is not continuous, the disharmony of the projection angles of the different parts of the body becoming obvious to a detailed analysis. It is a sequence of angles distorting the frontal sight, calling for dynamic perception which is unusual with the earlier centuries. Moreover, most of the directions of the composition advancing to the right are conflicting with the line of the spear and the direction of the look; “then equilibrium must have ceased to be what it was before, namely one of the most important compositional principles and have been supplanted by asymetry, instability and unrest”³⁵.

So far I have exposed some of the data of this very special “classicism” subtly defined by scholars who, noticing certain loans of details from the representations of Greek antiquity (“drawings of the human figure and of its movements and attitudes, draperies, landscapes and representations

of space...”³⁶) concluded that it is not a direct and decisive connection with the originals, which could lead to the final consequences of rationalism and study of nature³⁷. Figuratively, the model is provided through the Christian tradition, by the 6th, 10th or 12th centuries painting which had integrated antique elements.

Beyond this partial transfer of tradition, the Palaeologan art results in a contradictory, specially organised entity, maintaining the mediaeval structure but detaching itself from both the hieratic Byzantine representations and the Hellenic ones.

The inadequacy to the structure of earlier images seems to be “the new rule” in the icon of St. George, too. Yet, on the whole, the outcome is a pathetically noble human presence. It is in fact the humanistic spirit imprint which, in the first third of the 14th century, changes the intellectual habits of the Byzantine society without abolishing their background³⁸. Since “for the Byzantines the Greek antiquity belonged to their own past, expressed in their own language: they couldn’t have been converted to it”³⁹.

An “*éthos élevé*”⁴⁰ appears also on the other side of the icon at Neamt, in the image of the Hodegetria: but of another approach, with a concentration and a gravity of expression of the Virgin and Child reaching a dramatic depth in the figures of angels, “shadowed” with severity⁴¹. The look is heavy, intense, pulsating like nuclei of light, underlined by radial white marks; the general rhythms of the composition are equilibrated, no element of any theatrical attitude is obvious. Speaking about the frescoes of the parecclesion of the Chora, Radojčić noticed that the data of the Palaeologan style appear here in a variant lacking innovation; “sie fand an den korrekten Formen und einem gewissen strengeren Akademismus Gefallen; in ihrer Anhänglichkeit an die Überlieferung gingen diese Fresken sogar auf einige Lösungen des späten 13. Jahrhunderts zurück”⁴². The pictorial expression refers to the two-sided icon of the Virgin Peribleptos at Ohrid, dated from the beginning of the 14th century (87 × 68,5 cm.). It is well-

known that Ohrid was under the political authority of Byzantium up to 1334. Nobody would then be surprised if the icon of the Virgin Peribleptos, done for the ikonostasis of the church, "se conforme aux formules du style Paléologue dans son apogée"⁴³. The atmosphere of severity, of concentration on the direct cognition of the divine light in the image of the Hodegetria at Neamț suggests the hesychastic experiences practised during the first half of the 14th century and known to the Constantinopolitans through the writings of Theoleptos, the metropolitan of Philadelphia and Gregorios Sinaïtes : ὁ νοῦς τῇ ἀγάπῃ συναρμοσθεὶς τὴν σοφίαν καρποῦται καὶ διὰ τῆς σοφίας τὰ ἀπόρρητα καταγγέλλει⁴⁴.

One might even argue a certain lack of seeming coherence of expression between the representations of Hodegetria and that of St. George. As there is no argument supporting the different dating of the two sides, it could rather be considered a reflex of the contradictory manner included in the complexity of the Palaeologian painting. In the Byzantine intellectual milieu, during the first half of the 14th century no obvious tension was noticed between humanist search of knowledge — through the thought of classical Antiquity — and the monastic one — by direct, sacramental relation to God. One even could think of a "peace between the Byzantine intellectuals and the monastic party (which) coincides chronologically with the restoration of the monastery of the Chora by Theodore Metochites"⁴⁵.

The Neamț double icon seems to be the expression of the "Byzantine mind" in the first third of the 14th century.

It would then be contemporary to the civil wars of the two Andronikoi, when this "small society of a small state"⁴⁶ plunged into a deep political crisis.

But the Palaeologian art was not yet driven to its end as, withstanding the forces of political dissolution, its formative sources survived the 14th–15th centuries. "... A l'encontre de cet émiettement politique, de ce même émiettement nous voyons apparaître de grandes unités. Cette antithèse : dé-

membrement-unité, cette unité dans le démembrement est un des phénomènes cruciaux et aussi, un des problèmes les plus captivants de cette « période de décadence ». L'unité se traduit dans les institutions et les pratiques gouvernementales, dans le droit, dans des zones sociales très étendues, dans les vastes aires de civilisation"⁴⁷.



It would be most interesting — for the historians of Romanian mediaeval culture — to study the relation between the Palaeologian art and the Moldavian 15th century painting. This is not simple because Byzantine art in its last phase includes multiple directions evolving divergently. On the other side, the Moldavian frescoes can not always be correctly estimated, most of them being unrestored.

Nevertheless the case seems to be that of a "reflex", of a remote relation not to the Constantinopolitan classicising phase, represented by the Neamț St. George icon but, perhaps, to one of the divergent later trends (a hypothetical direction might lead to Peribleptos of Mistra, considered by certain scholars as a key-monument of the late 14th century⁴⁸). In any case, the system of formal relations is not by far complicated to such an extent as Professor Vătășianu supposed in his *History of Mediaeval Art in the Romanian Principalities*⁴⁹.

A hypothetical relation between the icon at Neamț and the Moldavian 16th century distemper painting on wood might be taken into account as well; it can not be more than a hypothesis as the date when the icon entered Moldavia has not yet been established. Recently a new attempt has been made — still waiting for confirmation — to describe it as an imperial gift from the beginning of the 15th century⁵⁰. A specific sample of 14th century Byzantine art could become a palladium of the Moldavian principality, by virtue of the remarkable spiritual authority attached to it; the political realm being inseparable from the religious-moral realm, such a gesture of the Byzantine emperor might have a political significance, in support to the Romanian prince on whom it

bestowed sainthood and legitimacy. But this is a matter to be further investigated.



It happened that a work belonging to the large area of South East European painting became a special case for the Romanian civilisation, due to the prolific literary tradition developed around the history of this icon. It is generally accepted that the oldest reference on its presence in Moldavia is a mention in Galeatowski's book *Nebo novoe znovāmi svezdami*, Lwow, 1665; a previous description might be, hypothetically, Nicolae Milescu's notice^{53a} included in the 18th century manuscripts of a historical narrative attributed to metropolitan George IV of Moldavia. In connection with a recent attempt⁵¹ to emphasise the direct relations between Moldavia and Byzantium, which were considered with strong scepticism since Professor Elian's critical analysis of the sources⁵², we must add the following arguments:

(A) The icon is not contemporary with the supposed period of bestowal, an unusual fact for that time. At the beginning of the 15th century, when it is supposed to have been brought to Moldavia the icon was already some decades old; an explanation of such a difference of age might be found in the so-called "antiquarian taste": since the first quarter of the 14th century there was a Byzantine interest in representations of the near past. This might have induced the Byzantine emperor's gesture, but it has to be mentioned that the icon, intended to discharge a special function in processions, could not have become a collection piece rather soon after being painted; only the idea of offering it could reflect "antiquarianism".

(B) The icon could not have been miraculous at the time of its translation as, in accordance with mediaeval mentality, it should not have been shifted from the place blessed with its benefic energies. Therefore it seems unlikely that in the middle of the 17th century the young scribe Nicolae should have learned "from reading Greek documents" at Neamţ monastery

about "the miraculous qualities" of the icon, as Ciprian Zaharia asserts.⁵³ The same author tries to explain the "worshipping phenomenon" attributed to the Hodegetria in the 18th century narrative but, when quoting Galeatowski, he brings out the 1857 edition⁵⁴ where the original text is corrupt; in the passage about the 42nd miracle worked by the icon of Hodegetria the Kievan higoumen wrote: "in that hour the Holy Virgin standing in the hands of priests and bishops bows down to the ground, bending and rising and in no way can priests and bishops hold in their hands that icon; and it is known that the Holy Virgin bows down and prays for the people, as she is the Cristians' intercessor"⁵⁵. Anyway the author forces the interpretation of the miracle passage from the description of metropolitan George; his supposition that Nicolae would have acted an "experiment" to explicit and "reveal to the monks ... the miraculous qualities (of the icon) so far ignored by them"⁵⁶ is hazardous. The very idea of such a show is one of the oddest and completely incongruous with the Byzantine mentality; from all hagiographic literature it results that any intervention of the $\pi\upsilon\epsilon\upsilon\mu\alpha$ —the miracle included—in history is casual from human standpoint; man cannot command the relation to God; as a matter of fact, from the consecration ritual of the icon it follows that any image of this kind could be miraculous in principle: "... so give it (the icon) healing power and fill it with blessing and the strength of the all-holy $\acute{\alpha}\chi\epsilon\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$ plentifully acquired by touching the all-holy and immaculate face of your most beloved Son, so that the energies and the miracles through it ... should work"⁵⁷. But the strength of the sacred image can not be revealed at man's will: no Byzantine source points out the human possibility of reenacting the phenomenon like a "scientific experiment". The passage invoked by C.Z.: "since that time it began to worship", i.e. from Nicolae's visit to Neamţ (passage identified in B.A.R., Rom. ms. 3102) does not correspond to Galeatowski's narrative which reports that "the said image ... sometimes, at Resurrection

time”⁵⁸, carried out in procession, worships.

(C) Some final remarks concerning the copy taken from the Hodegetria of Neamț, that is the icon of Rogan, Harkov district⁵⁹: in 1898 this work was dated “no later than the 17th century” by the Bulgarian scholar Marin Drinov; he supposed that it was brought by Dimitrie Cantemir in 1711, on his retreat to Russia, to Rogan, one of the villages gifted to him by Peter I.

But the term “exact copy” from the Romanian inscription on the Rogan icon betokens a period lacking personality in expression; the concept of “art copy” in the Romanian Middle Ages was non-existent up to the 19th century (in fact the European art

did not practise copying except in antiquarian and bookish sense). The most likely period for the painting of the Rogan-Harkov icon is thus the 19th century, when all the lithographic editions, representing the miraculous Hodegetria, widely diffused in the area, went into print and when, in the middle of the century, New Neamț monastery in Russian Bessarabia was also founded (M. Drinov). As to the inscription on the icon at Rogan, it cannot be taken into account except as representing an information loan from some 18th century manuscript, as the 19th century copies display all the difference of contents regarding the name of the Byzantine emperor to be met in the variants of metropolitan George’s narrative.

Notes

¹ N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, I, Bucarest, 1934, p. 8.

² I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973, p. 39.

³ N. Iorga, *Histoire de la vie byzantine. Empire et civilisation* III, Bucarest, 1934, p. 245; C. C. Giurescu, *Istoria Românilor*, II, București, 1943, p. 652; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 396; Corina Nicolescu, *Cultura bizantină în România*, București, 1971, p. 60.

⁴ I. Ivan, Sc. Porcescu, *Minăstirea Neamț*, Iași, 1981, p. 169, cf. Narcis Crețulescu, *Notiță pentru sfânta icoană Maica Domnului din biserica mare din sfânta m-re Neamț*, 665–1907, Arhiva XIX/1908, nr. 5, p. 233–235.

⁵ N. Iorga, *Cea mai veche icoană din Moldova care însă nu e veche*, B.C.M.I., 1931, pp. 29–30.

⁶ N. Iorga, *Les arts mineurs*... p. 8.

⁷ C. C. Giurescu, *Istoria Românilor*..., p. 652.

⁸ V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*..., p. 396.

⁹ Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești*, București, 1971, p. 15.

¹⁰ *Eadem*, *Cultura bizantină*..., p. 60.

¹¹ I. D. Ștefănescu, *Iconografia*..., p. 39.

¹² The present study relies only on the black-and-white photo of the icon; the dating would have been much more certain, had the colours been seen: I like to express my thanks to Marina Sabados, art historian from the History Museum of Piatra Neamț, for the photographs of this icon.

¹³ For a possible meaning of the connection Virgin-St. George (though the icon, being painted some decades before the bestowal must have been intended for somebody else), dr. Răzvan Theodorescu kindly suggested a likely historical circumstance: the icon would have been sent by Patriarch Anthony IV of Constantinople to the Moldavian boyar Iașco when the latter dedicated in 1395 to the Great Church two convents he had founded: Panagia and St. Demetrius — see Pierre S. Năsturel, *D’un document byzantin de 1395 et de quelques monastères roumains*, in *Travaux et Mé-*

moires, 8, Hommage à M. Paul Lemerle Paris, 1981, pp. 345–351.

¹³ The deciphering of the painted inscription is due to Mr. A. Tzelikas, from the Palaeography Center of the National Bank Cultural Foundation-Athens.

¹⁴ The translation as well as some remarks on the inscription are due to Mr. M. Caratașu, specialist in Greek language and literature at the Library of the Romanian Academy.

¹⁵ For lack of critical editions I resorted to the variant considered to be the most complete, *Μηνολον του Απριλιου*, edited by Bartholomaios Koutloumousianos, Venice, 1843, p. 23–102.

¹⁶ This is what Nicolae the scribe could read in the 17th century on the Byzantine icon (see St. S. Gorovei, *Un episod din “recuperarea” Bizanțului: prima operă a spălarului Nicolae Milescu*”, *Anuarul Institutului de Istorie „A. D. Xenopol”*, Iași, XXII/2, 1985, pp. 441–460). On the 19th century silver mount representing St. George, there is a rough translation, including some errors: “This antique prayer couldn’t be deciphered partly due to its old age and partly due to misspelling but to the extent it can be understood it seems to have the following meaning: martyr, see this church as if being canticles so that you should defeat by threatening the malefactors, for with dignity you wear the sword”.

¹⁷ A. Grabar, *A propos d’une icône byzantine du XIV^e siècle au Musée de Sophia*, in *Cahiers Archéologiques* X (1959), republished in *L’art de la fin de l’Antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1968, p. 855.

¹⁸ D. Pallas, *Sur le problème de l’évolution du temple en iconostase*, in *Actes du XV^e Congrès International d’Etudes Byzantines*, Athènes, 1976 I, Athens, 1979, p. 369.

¹⁹ A. Grabar, *Sur les sources des peintres byzantins des XIII^e et XIV^e siècles*, in *Cahiers Archéologiques* XII (1962), republished in *L’art de la fin*..., p. 871.

- ²⁰ M. Hatzidakis, *L'évolution de l'icône aux XI^e–XIII^e siècles et la transformation du temple*, in *Actes du XV^e Congrès International d'Etudes Byzantines*, pp. 358–359, pl. XLV, figs 20–21.
- ²¹ A. Grabar, *Sur les sources...* in *L'art de la fin...* p. 873.
- ²² A. Grabar, *L'art du Moyen Age en Europe Orientale*, Paris, 1966, p. 17: «Ce n'est pas le même art qu'on trouve pendant toute la période médiévale et sur tout le territoire occupé par un peuple donné, mais des manifestations artistiques qui ne durent que le temps et ne s'étendent qu'à l'espace qui appartiennent à une conjoncture politique et disparaissent avec elle».
- ²³ Sv. Radojčić, *La pittura bizantina dal 1400 al 1453*, in *Rivista di studi bizantini e neoellenici*, XV (1968), p. 42.
- ²⁴ *Ibidem*, pp. 42, 43, reference to Nyngopoulos, Djurić, Lazarev.
- ²⁵ Otto Demus, *The Style of Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art*, in *The Kariye Djami and its Intellectual Background*, London, 1975, pp. 109–160.
- ²⁶ M. Hatzidakis, *Grèce, in Icônes; Sinai-Grèce-Bulgarie-Yugoslavie* by K. Weitzmann, M. Hatzidakis, H. Maitav, Sv. Radojčić, Paris, 1966, pp. XXXIII–XXXVI; *Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle* in *Actes du Congrès de l'IV^e de Byzantinologie*, București, 1971, pp. 97–134.
- ²⁷ V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967.
- ²⁸ M. Hatzidakis, *Grèce...*, p. XXXIII.
- ²⁹ *Ibidem*, p. XXXIII.
- ³⁰ Paul Underwood, *The Kariye Djami*, I, New York, 1967, pp. 15–16.
- ³¹ *Ibidem*, III, figs 250–255.
- ³² Sv. Radojčić, *Die Entstehung der Malerei der paläologischen Renaissance*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft* VII (1958), p. 118.
- ³³ O. Demus, *The Style...*, p. 114.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 112.
- ³⁵ *Ibidem*, p. 112.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 114–115.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 123.
- ³⁸ A. Grabar, *The Artistic Climate in Byzantium during the Palaeologan Period*, in *The Kariye Djami...* IV, p. 10.
- ³⁹ Similar conclusions in the literary field, see A. Grabar, *The Artistic Climate...*
- ⁴⁰ J. Meyendorff, *Spiritual Trends in Byzantium in the late 13th and early 14th centuries*, in *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise, 1971, pp. 55–71.
- ⁴¹ I. Sevcenko, *Theodore Methochites, the Chora and the Intellectual Trends of his Time*, in *The Kariye Djami...* IV, pp. 19–91.
- ⁴² J. Meyendorff, *Spiritual Trends...*, p. 63.
- ⁴³ M. Hatzidakis, *Grèce...*, p. XXXII.
- ⁴⁴ The remark induces a possible connection with the shadow of the light cloud familiar to the hesychastic writings.
- ⁴⁵ Sv. Radojčić, *Die Entstehung...*, p. 118.
- ⁴⁶ V. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade, 961, p. 23, cat. 8.
- ⁴⁷ Theopliptou Mitropolitou Filadelfiis, *Λόγος τῇ ἐν Νέριστῳ χροπύτῃ ἐργασίᾳ*, Migne, P. G. 143, col. 401 (Cuvint despre lucrarea cea ascunsă în Iristos, trad. rom. Pr. D. Stăniloae, Filocalia, VII, București, 1977, p. 69).
- ⁴⁸ J. Meyendorff, *Spiritual Trends...*, p. 56.
- ⁴⁹ I. Sevcenko, *Theodore Methochites...* p. 22; the quotation goes on: "...where everybody knew everybody, wrote to everybody and was related by marriage to everybody... as on other occasions in history, even such a small milieu was able to produce such an impressive revival".
- ⁵⁰ D. Zakythinos, *Etats—Sociétés—Cultures*, in *Art et société...* p. 8.
- ⁵¹ Sv. Radojčić, *La pittura...*, p. 50.
- ⁵² V. Vălășianu, *Istoria artei feudale...*, pp. 804, 806, 811; "thus at Voroneț we verify the presence of the Cretan school as well as traditional elements of the Macedonian school owing, in all probability, to a certain influence from Walachia next to which some naturalistic notes disclose western infiltrations penetrating especially through Poland", pp. 812–813.
- ⁵³ St. S. Gorovei, *Un episod...*
- ⁵⁴ *Ibidem*.
- ⁵⁵ *Ibidem*.
- ⁵⁶ Al. Elian, *Moldova și Bizanțul în secolul al XV-lea*, in *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, Culegere de studii îngrijită de M. Berza, București, 1964, pp. 97–179; in agreement with A. E. 's conclusions, R. Theodorescu, *Implications balkaniques aux débuts de la métropole de Moldavie. Une hypothèse*, in *Revue Roumaine d'Histoire*, XXV, 4/1986, p. 279.
- ⁵⁷ Ciprian Zaharia, *Iosif I Mușat întiul mare ierarh român*, Roman, 1987, p. 238, n. 27.
- ⁵⁸ *Ibidem*, p. 237.
- ⁵⁹ Ioanikie Galeatowski, *Nebo novoe zno-vami svezdami*, Lwow, p. 64; Mihai Moraru from the Institute for Literary History of Bucharest has kindly confronted the original text to the old Romanian translation in B.A.R. Rom. ms. 3692, f. 99r; in Galeatowski's description there is one old Slavonic word for both senses, *to worship* and *to bow down*, corresponding in Romanian to *a se închina* and *a se înclina*.
- ⁶⁰ Ciprian Zaharia, *Iosif I...*, p. 238, n. 27.
- ⁶¹ *Evhologhion adecă Molitvennik*, Iași, 1785, pp. 755–756; I have used a later edition because of the relatively variable contents of this book (in the 17th century copies at the Library of the Romanian Academy, nothing is said about newly painted images).
- ⁶² I. Galeatowski, *Nebo novoe...*, p. 64.
- ⁶³ *Soobstvenie v istorico-filologhiceskom obščestve prin Harkovskom Universitete*, in *Vizantiiski Vremmenik*, VI (1899), p. 311; Al. Elian, *Moldova și Bizanțul...*, p. 141, n. 2. St. S. Gorovei, *Un episod...* p. 451, sq.

Exception faite des portraits votifs représentant les fondateurs — les joupans Stepan et Pirvu —, la peinture murale du narthex de l'église conventuelle de Bucovăț n'a pas trop éveillé l'attention des chercheurs. Avec son programme iconographique particulièrement restreint : un thème unique, le ménologe, dont le déploiement comprend sur le mur ouest ce tableau votif et, dans la niche qui surmonte l'entrée dans la nef, l'icône du vocable, la peinture du narthex n'a été que l'objet de quelques mentions dépourvues de remarques d'ordre stylistique ou bien seulement envisagée comme l'œuvre d'un artiste moins doué (fig. 1).

I. D. Ștefănescu fut le premier à faire connaître l'ensemble mural de Bucovăț, disant simplement au sujet de la décoration du narthex qu'« elle se rattache à la tradition valaque du XIV^e siècle » par le ménologe déployé

SUR LA PEINTURE DU NARTHEX DE L'ÉGLISE DU MONASTÈRE DE BUCOVĂȚ (XVI^e SIÈCLE) : PRÉSENCE D'UN PEINTRE GREC IGNORÉ

Ecaterina Cîncheza-Buculei

sur quatre registres, avec des portraits et des scènes de martyre démunies de paysage et dont les architectures sont peu nombreuses et simplifiées¹.

Fig. 1.— Tableau votif : Stepan et son fils Pirvu, narthex, mur ouest (cliché. C. Caradzea)



Reprenant le sujet, Carmen Laura Dumitrescu l'approfondit mais sans examiner attentivement les fresques du narthex qu'elle date (1579—1589) ultérieurement à celles de la nef et de l'abside du sanctuaire (1574). Quant à leur auteur, elle le considère « médiocre », provenu « du climat local mais d'un milieu "rustique" » et, en tant que tel, différent de ses raffinés prédécesseurs, « probablement des Grecs » venus dans le pays à la suite d'Alexandru II et des siens. Ces appréciations lui semblent d'autant plus plausibles qu'elle est convaincue que ledit voïvode valaque et ses frères Miloş et Petru, présents dans le tableau votif de la nef auprès des fils princiers Mihnea et Vlad, sont les donateurs de l'ensemble mural de cette partie de l'église et de l'abside du sanctuaire — véritable *ex-voto* du Règne, « expression de la grâce qu'ils rendent pour la victoire acquise » dans les luttes de Roşcani ainsi que pour l'obtention du trône de la Moldavie pour Petru. Le ménologe est donc, là aussi, considéré comme insignifiant quant à la pensée et aux préoccupations du jeune fondateur Pîrvu ².

Ne partageant pas l'idée de la peinture de l'église à deux étapes différentes, D. Bălaşa démontre que celle-ci a été réalisée intégralement mais par deux peintres différents, l'un pour la nef et l'abside du sanctuaire et l'autre pour le narthex, en l'été de 1574, année mentionnée dans la « Chronique peinte », texte inscrit sur le tableau votif du mur ouest de la nef. Examinant les portraits des fondateurs du narthex et les inscriptions les accompagnant, D. Bălaşa en conclut qu'ils ne sauraient être datés après 1579. Du ménologe, il ne fait que signaler la présence, en précisant qu'il englobe les 12 signes du zodiaque ³.

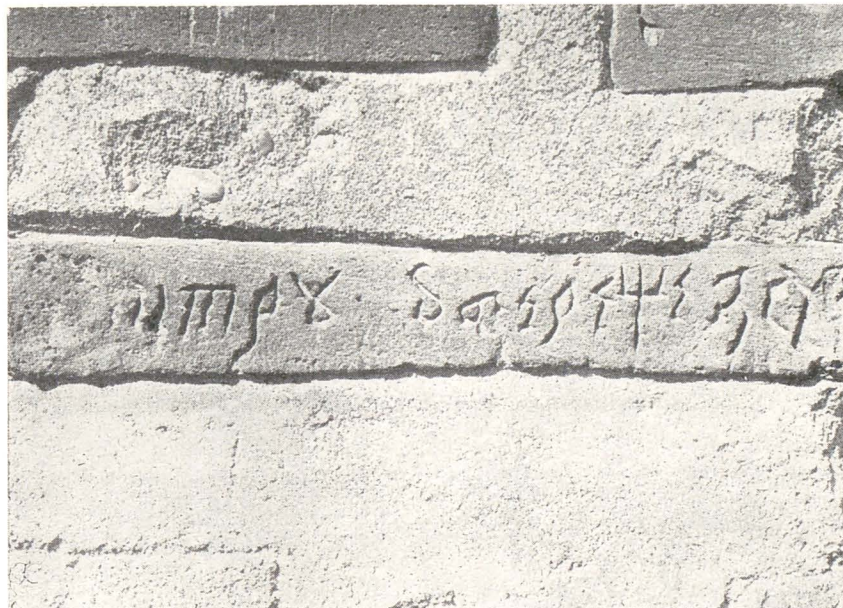
L'illustration du zodiaque est relevée par P. Constantinescu qui revient à la datation de la peinture du narthex en 1579—1589 mais qui, au sujet du ménologe, se borne à montrer qu'il prend son départ aux calottes de la voûte du narthex pour se poursuivre vers le bas en registres superposés ⁴.

Il est vrai que l'état précaire de conservation de l'ensemble mural de Bucovăţ de même que la destruction des in-

scriptions votives originales ⁵ rendent ardue la recherche. Pour dater l'édifice, on s'est généralement conduit, en fait d'argument, d'après un texte trouvé dans un vieux registre conventuel, copié probablement en 1741 d'après l'inscription votive gravée dans la pierre et mentionnant que l'église a été « érigée » au temps du règne d'Alexandru II, « avec le zèle et aux frais... du joupau Stepan, l'ex-grand *clučer* et de son fils Pîrvu grand *clučer* (sic). Commencée au mois de juillet, vingtième jour, et achevée en octobre, troisième jour, de l'année 7081 » (1572) ⁶. On avait déjà avancé l'hypothèse de l'érection de l'église en 1572 sur le lieu même d'une autre plus ancienne ⁷, mais D. Bălaşa est le seul à préciser, foi de documents et reprenant le débat autour d'un graffito lu antérieurement par V. Drăghiceanu, que l'église de Bucovăţ existait déjà en 1572, les deux dignitaires de la cour mentionnés dans ladite inscription votive n'étant en réalité que les fondateurs des travaux de réfection ⁸.

A notre tour, entreprenant la recherche *in situ* nous avons constaté que le graffito a été gratté sur la brique cuite après que celle-ci eût été posée à l'endroit où elle se trouve encore aujourd'hui, et qu'il se prête à la lecture sauf en ce qui concerne le dernier caractère-chiffre lequel fut détérioré par un coup maladroit ayant brisé le coin de la brique qui constitue l'arête d'un des pilastres de soutènement des arcs des niches sur la façade méridionale. Nous avons donc pu lire ces mots : *πῶτος οὗ κερκυρ + 30[A]* (1565—1566) ⁹ (fig. 2). Par conséquent, en 1566, l'église était déjà érigée. En 1570 on la dotait d'une cloche ¹⁰. Que le couvent existait dès avant cette date, on le savait déjà d'un chrysobulle émis le 29 décembre 1571 par Alexandru II qui, par ce diplôme, faisait don au joupau Stepan de la moitié du village Smărdestet, moitié acquise à Dobra. L'autre moitié de village avait été donnée par ce même Dobra au monastère Coşuna (Bucovăţ) « encore du temps de feu Radu Voïvode le Moine » (1535—1545). Mais le même chrysobulle nous apprend que Stepan fit don de sa moitié de village au monastère par-devant le voïvode Alexandru ¹¹, ce qui signifie avant le

Fig. 2. — Graffito, extérieur, mur sud (cliché E. Cincheza-Buculei)



20 juillet, date à laquelle l'inscription votive mentionne le commencement de l'«érection» de l'église.

Disposant d'une part de deux informations aussi claires non seulement sur l'existence mais même *sur l'activité effective* du monastère : 1535—1545 tout comme plus tard, 1571, quand il recevait des donations, et d'autre part l'année 1566 constituant un irréfutable témoignage de l'existence de l'église pendant toute la période comprise entre les dates ci-dessus, il n'y a aucune raison de croire qu'elle était à ce point tombée en ruines qu'il a fallu la construire à neuf depuis les fondements, chose faite cependant à peine en 1572 par la bienveillance de Stepan et Pirvu. Ce qui logiquement ressort de ces prémisses c'est que l'église dans sa forme actuelle peut être datée avec certitude dans la première moitié du XVI^e siècle, au plus tard pendant les dernières années du règne de Radu le Moine, mais qu'en 1571 se trouvant probablement assez gravement détériorée il a fallu la refaire solidement, les travaux de réfection commençant le 20 juillet aux frais de Stepan et Pirvu, et s'achevant le 3 octobre 1572. Il est aussi probable que c'est à ce moment-là que furent bâtis l'exonarthex et le clocher, d'où la déclaration des deux fondateurs dans l'inscription votive qu'eux seraient ceux qui «ont érigé» l'église ¹².

Dans ces conditions, la première décoration monochrome de l'édifice — des dessins de couleur rouge sur l'enduit blanc, encore apercevables là où la fresque est tombée — ne peut plus être sûrement datée en 1572 ¹³. Elle peut fort bien dater d'avant, d'autant plus qu'étant généralement appliquée tout de suite après l'achèvement de la construction, cette première décoration, bien que tenue pour provisoire, demeurerait longtemps la seule parure murale de l'intérieur ¹⁴ (fig. 1 et 3).

Quant à la date d'exécution des fresques, il n'y a pas eu de contradictions car, soit qu'ils se fût agi de l'ensemble entier, soit seulement de la peinture de la nef et de l'abside du sanctuaire, elles ont été datées machinalement en 1574 puisque c'était en fait l'année lue dans la «Chronique peinte» du tableau votif de la nef représentant les voïvodes. Ici, mentionnant entre autres la victoire de Roșcani (juin 1574), celui qui a écrit l'inscription consigne : *и до сѣдѣ еже се нѣка летъ ꙗꙋ ꙗꙋ ꙗꙋ* («et jusqu'à présent quand on écrit, ans 7082») ¹⁵.

Or, en 1574, l'été en avait été un, bouleversant, pour Alexandru II et ses plus proches, dont le grand *clușer* Stepan et son fils Pirvu, une saison mise sous le signe de la guerre : tandis qu'en Moldavie Ioan Vodă cel Viteaz (Jean le Brave) s'«insurgeait» contre les Ottomans, le voïvode de la Valachie s'efforçait par des gracieusetés en

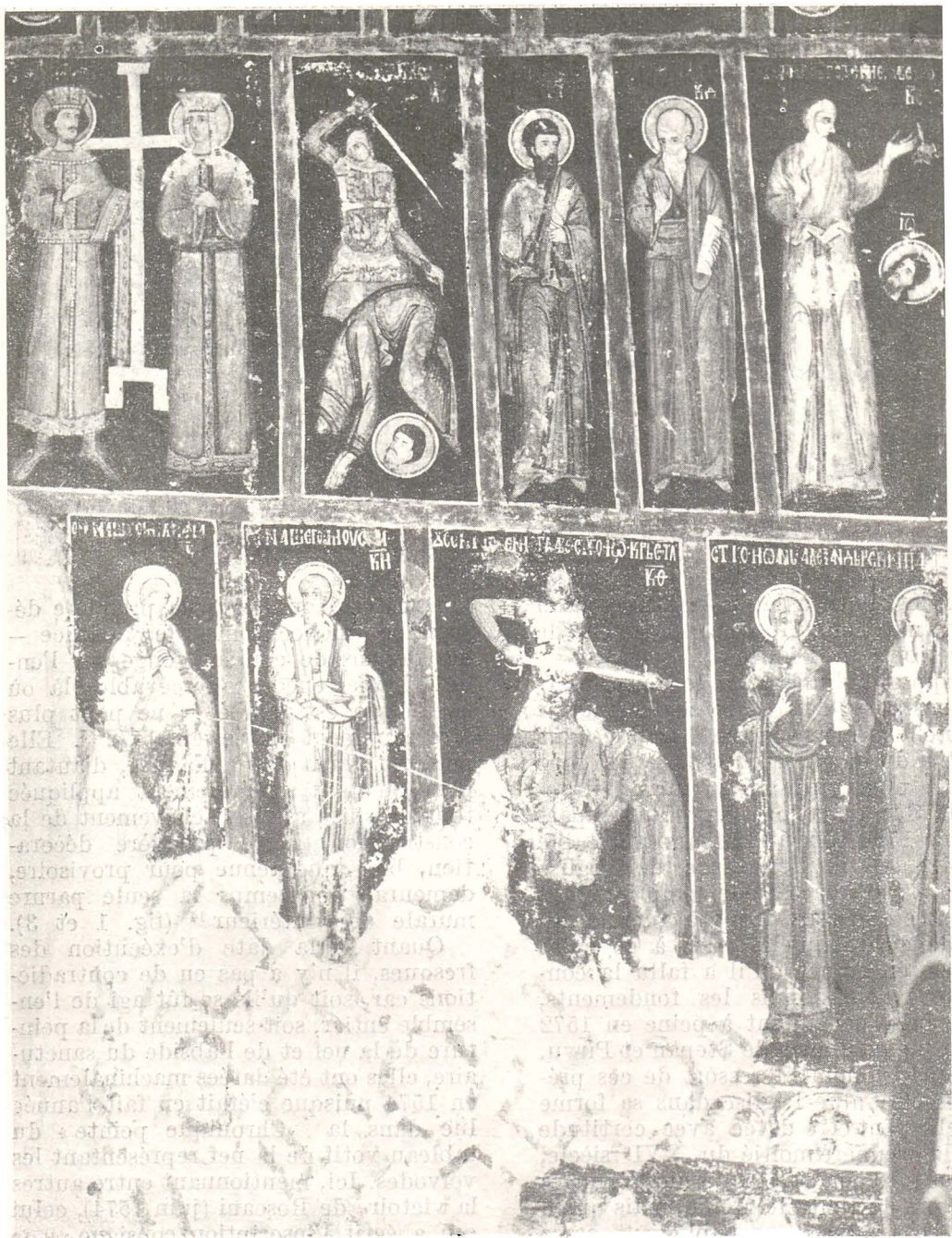


Fig. 3. — Ménologe (21—25 mai, 27—30 août), narthex, mur est (cliché C. Caradzea)

espèces et jouissant d'entrées à son gré chez le Sultan d'obtenir le trône de la Moldavie pour son frère Petru qui, d'ailleurs, se trouvait à ce moment-là à Istanbul dans la suite des hauts dignitaires tures. En mars 1574, Petru est reçu en audience d'investiture, en avril il franchit le Danube aux côtés des troupes ottomanes et rejoint celles

d'Alexandru. Un combat a lieu à Jiliștea contre l'insurgé » et se termine avec la victoire de celui-ci, alors qu'Alexandru et son frère se sauvent à grande peine en fuyant. Les Moldaves poursuivent glorieusement leur campagne, occupent Bucarest et font monter sur le trône de la Valachie le voïvode Vintilă (début du mois de mai). Mais ce

règne prend bientôt fin à cause de l'intervention, quatre jours après, d'un groupe de boïards de l'opposition. De nouveau des troupes sont concentrées, les luttes recommencent et, le 14 juin 1574, le combat cesse avec la mort de Ioan à Roșcani¹⁶. Pendant tout ce temps Alexandru II avait été entouré de ses boïards, parmi lesquels sûrement les deux fondateurs de Bucovăț qui lui étaient si proches. On sait que peu de mois après, Stepan, élevé à la dignité de grand *ban*, probablement en guise de reconnaissance pour son dévouement, meurt et il n'est pas exclu que ce fût à la suite d'une blessure acquise dans le feu du combat¹⁷. Alexandru II, non plus, ne reprend ses forces physiques, demeure souffrant et s'éteint en septembre 1577¹⁸.

Assaillis par tant de soucis, les fondateurs auraient-ils eu le loisir de s'occuper d'autre chose, comme de faire peindre une église, action qui exige du temps, de la tranquillité et qui surtout se fait sous la direction et la surveillance des donateurs? Et même, si l'on n'envisage que les deux mois qui ont suivi les événements évoqués — juillet-août 1574 — encore n'aurait-il pas été possible de peindre en si peu de temps un édifice aussi grand que Bucovăț, ne fût-ce que l'abside du sanctuaire et la nef.

C'est ce qui nous fait penser que l'ouverture du chantier de peinture de Bucovăț n'a pas eu lieu en 1574 mais, pour le moins, un an plus tôt, en l'espèce l'été 1573, et que seule la continuation des travaux a pu se produire dans les deux mois de l'année 1574. La «Chronique peinte» a été réalisée après l'achèvement des campagnes militaires et, probablement, au-dessus des représentations existantes, l'année qu'elle renferme datant le moment de l'écriture dans le tableau des voïvodes et non de la peinture de ce dernier et implicitement de la nef à tout prix, ainsi qu'on l'a cru. Ce n'est que de la sorte que nous pouvons nous expliquer l'évident ajout d'une teinte de fond noire qui dépasse la bande rouge et va même jusqu'à couvrir la zone inférieure de la composition du registre supérieur, au-dessus de Mihnea et de sa mère Ecatarina (fig. 4). Dans le même sens plaide aussi le titre assigné au joupan Stepan



Fig. 4. — Dormition de la Vierge (détail avec le commencement de la «Chronique peinte»), naos, mur ouest (cliché C. Caradzea)

dans l'inscription votive de l'église placée dans la nef (voir note 5). Stepan apparaît dans les documents comme «biv vel clușer» rien que jusqu'au 26 juin 1574 ce qui veut dire que ladite inscription est antérieure à la «Chronique peinte» écrite, quoiqu'il en soit, après cette date (après Roșcani)¹⁹. Au plus tard en 1574 s'acheva aussi la décoration du narthex. Entre temps



Fig. 5. — Ménologe (7–10 juin, 19–21 juillet), narthex, mur sud (cliché C. Caradzea)

Stepan était devenu grand *ban* de Craiova et c'est ainsi que le désigne l'inscription qui l'accompagne dans le tableau votif du narthex : ЖСПАНЪ-СТЕПАНЪ-В[ЕЛН]КЪ-И-БАНЪ. Quant à l'inscription concernant son fils Pirvu, elle nous apparaît comme unitaire, écrite entièrement de la même main, de sorte qu'à l'encontre de D. Bălașa dont l'explication semble possible²⁰, nous ne croyons pas à l'ajout tardif du mot ВЕЛНКЪ :

ЖСПАНЪ ПЪРВЪ КАШЧАР-КЕАН(К). Ce que l'on peut supposer c'est qu'au moment de la peinture du narthex (juillet–août 1574) la fonction de grand *clușer* étant vacante, le *clușer* Pirvu l'a obtenue comme une ascension hiérarchique toute normale et à l'instar de son père²¹. Père et fils sont représentés de front, en tenues d'apparat et tenant dans leurs mains la maquette de l'église²² (fig. 1).



Fig. 6. — Ménologe (27—31 mai, signe zodiacal « Cancer », 9—12 juillet), narthex, mur sud (cliché C. Caradacea)

Les repeints subis par le ménologe et le tableau votif ont porté tous ceux qui nous ont précédée à considérer les fresques du narthex comme moins réussies du point de vue artistique. L'étude détaillée entreprise sur le ménologe est, nous semble-t-il, de nature à ne pas nous faire rallier à ces opinions. Ne pas oublier que les « restaurations » de cette peinture n'ont pas consisté seulement en ravalements mais aussi en de fréquentes « retouches », souvent grossi-

ères, qui lui ont altéré la fraîcheur initiale. On a retracé le contour des figures, parfois aussi les traits des visages, les cheveux, les mains, les drapés ont été repeints, ou bien c'est le fond qui a reçu une teinte plus sombre par l'application d'une mince couche de noir sur des images originaires comme il est arrivé des séraphins représentés sur les appuis des fenêtres et qui, actuellement, sont presque insaisissables (fig. 5).



Fig. 7.—Ménologe (30 juin, signe zodiacal « Lion », 1^{er} juillet, 15—17 août), narthex, mur nord (cliché C. Caradzea)

Le peintre auquel on doit la décoration du narthex a dû faire partie, croyons-nous, de l'équipe qui a travaillé dans la nef et l'abside du sanctuaire. Il devait être le collaborateur du maître-peintre, « l'apprenti » jugé suffisamment instruit pour s'approprier le style

plein de raffinement et d'originalité du maître²³. Par malheur, seules les figures peintes dans les registres supérieurs du ménologe et, pour ce, ayant échappé au pinceau des « restaurateurs » mais tout de même difficilement visibles à moins de se hisser à leur hau-

teur, peuvent transmettre tant soit peu des qualités artistiques de leur auteur. Le fin modelage aux ombres verdâtres, les nez minces, le blanc intense utilisé pour modeler l'œil, les traits des visages qui « naissent » de la couleur, les plis des draperies, les silhouettes allongées et les têtes exagérément petites parfois, les doigts longs et effilés, tout cela est caractéristique d'un peintre nullement naïf, celui-là même que l'on retrouve d'ailleurs dans la décoration des autres compartiments de l'église et dont la manière a tout l'air d'avoir été *apprise* et non simplement empruntée par un « indigène inculte » à la suite d'une influence indirecte (fig. 6, 7). Elaborer un sujet aussi difficile que le ménologe n'est pas chose simple, elle peut causer de l'embarras même à un artiste expérimenté. Or, on constate que la surface des murs a été ingénieusement divisée, le narthex étant voûté de deux calottes séparées par un arc longitudinal, le début du ménologe fixé, probablement, dans la calotte sud — le mois de septembre, premier mois de l'année liturgique — et, dans la calotte nord, octobre — (peinture détruite), tandis que les mois de novembre et décembre sont illustrés sur les bas de calottes (sud — novembre; nord — décembre, peinture dans sa majeure partie dégradée). Janvier commence sur l'arc à l'est, se poursuit dans le premier registre sur les murs est, nord et ouest, après quoi les mois continuent normalement en se déployant sur un tracé en spirale, propre aux cycles byzantins et postbyzantins, si bien que le point terminus du ménologe,

lu sur la verticale, c'est-à-dire le dernier jour du mois d'août, se trouve près du point de départ, sur le mur est à sa partie méridionale. Est ainsi créé le mouvement circulaire dont on connaît la profonde signification symbolique relevant des zodiaques et des calendriers païens et évoquant « *Corona mundi* » qui, selon la conception de Côme Indicopleuste exprimait le mode dont les mois ceignent la terre²⁴ (pl. I et II). Chaque mois est précédé d'un signe du zodiaque, généreusement illustré et accompagné d'inscriptions portant son nom et celui du mois respectif, la demi-année étant indiquée près du « Bélier » : *ЗДЕ СЪВЪРШАЕТСЯ ПОЛЪ СИНДЪДЪ И ПОЧЕТЕ МЪЦА МРЪТЪ И НАРЕЧЕТЕ ОВЪНЪ* : (fig. 8).

Toutes les menues compositions y sont simplifiées, le peintre ayant renoncé aux éléments de paysage et, dans la plus grande mesure, aux architectures. Le nombre des personnages est sensiblement réduit et les martyres par divers supplices (feu, noyade, coups de flèche) sont, en général, illustrés de la même façon par un martyr lié à un poteau et occupant toute la scène sur la verticale ou la diagonale. Le réalisme brutal d'autres modalités d'illustration des tortures et décapitations y est remplacé par des images simplifiées jusqu'à la quintessence (fig. 9). Le peintre compose sur toute la surface du mur, alternant avec maîtrise compositions et figures en pied, variant les gestes, avec un visible effort de rompre l'inhérente monotonie (fig. 10).

Le coloris y est vif, savamment dosé par une alternance et un jeu des nuances parfaitement harmonisés. Là où la

Fig. 8.—Ménologe (28—29 février, signe zodiacal « Bélier », 1—3 mars), narthex, mur sud (cliché C. Caradzea



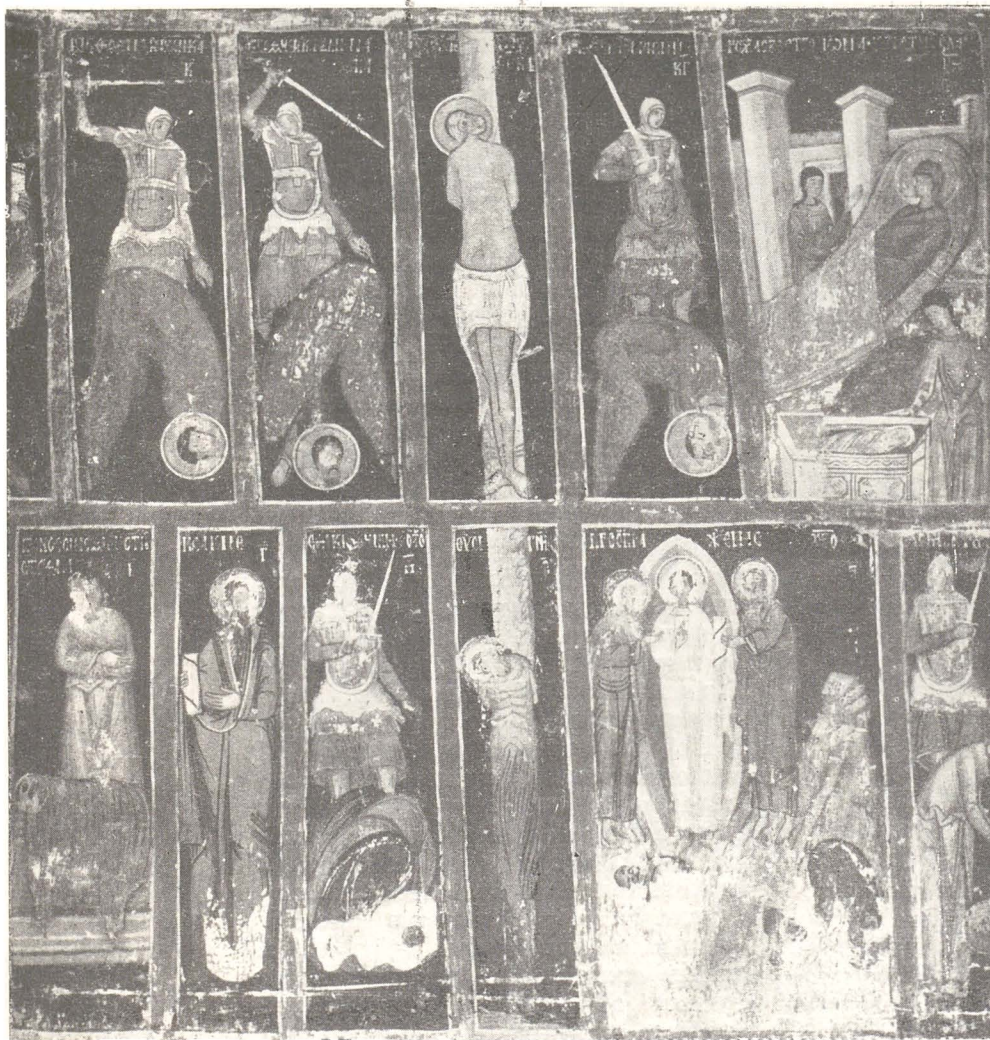


Fig. 9.—Ménologe (23—24 juin, 2—7 août), narthex, mur nord (cliché C. Caradzea)

Fig. 10. — Ménologe (7—11 mars), narthex, mur ouest (cliché C. Caradzea)



couche de couleur s'est quelque peu estompée, sur les vêtements, on voit clairement dans certains cas, on aperçoit faiblement dans d'autres, des mots en grec désignant les couleurs qu'il était nécessaire d'employer. Ainsi, sur le mur ouest, sur l'imation vert du prophète Jérémie (?), en fait, initialement au-dessous de la pellicule colorée, on peut lire $\pi\rho\sigma\iota\eta\eta$ (sic) de même, sur le vêtement du martyr décapité le 27 avril — $\pi\rho\alpha\sigma\iota\eta\eta$ (sic) —, sur la chemise rouge du bourreau, la mention $\kappa\omicron\kappa\iota\eta\omicron$ (fig. 11). Ce même terme — $\kappa\omicron\kappa\iota\eta\omicron$ — est l'indication générale du coloriage des chemises des bourreaux pour les martyrs commémorés les 25 et 26 avril (fig. 12). Plus difficile à déchiffrer est le mot qui se laisse à peine deviner seulement sous la pellicule de couleur grise du kiton de l'apôtre représenté debout à l'endroit du 28 avril. Les quelques lettres existantes pourraient suggérer la teinte grise.

Toutes ces notes de travail ont une importance spéciale²⁵. Envisagées sous leur aspect général, elles signifient de précieux renseignements quant à la manière de peindre une église au moyen âge. Il en ressort, de toute évidence, que le peintre qui devait parer de fresques un sanctuaire se faisait aider dans certains cas et par un apprenti, véritable « émule » déjà enseigné, un élève encore, mais apte à une collaboration artistique, ce qui probablement s'est passé à Bucovăț, et par des apprentis de moindre niveau qui, à côté des tâches assignées dans le processus technique en tant qu'aides à la préparation des couleurs ou pour d'autres travaux adjacents, étaient en mesure de participer aussi à l'œuvre de peinture proprement dite sous la surveillance et d'après les indications précises du maître-peintre, exécutant eux-mêmes des travaux moins ardu, tels que le coloriage de surfaces délimitées d'avance. C'est à ceux-là qu'étaient destinées les précisions concernant les couleurs à utiliser, comme on le voit dans le narthex de l'église « fondée » par Stepan : rouge, vert ou gris (?).

Outre l'importance relevée ci-dessus, le fait que ces notes de travail sont en grec nous pousse à y voir une autre encore, d'un caractère particulier : écrites en sachant bien qu'elles seront re-

couvertes ensuite par la couche de couleur, ces notes n'étaient pas censées être lues par les commanditaires de la peinture et, en conséquence, il n'était pas nécessaire de les écrire dans la langue de ceux-là, les notes de travail affranchies de toute autocensure, devenant ainsi la preuve de l'origine ethnique du peintre qui, grec étant, s'exprimait dans sa langue maternelle lorsqu'il ne devait pas écrire une inscription conforme à la commande reçue. D'ailleurs, des « témoins » de l'alphabet grec qui lui était familier peuvent être découverts parfois jusque dans les inscriptions qui accompagnent chaque image du ménologe et dont les caractères sont, naturellement, cyrilliques. Par exemple pour écrire les noms de Sampson et Euppsychius, il emploie le *psi* (ψ) au lieu du *ps* (Ψ), soit $\sigma\alpha\psi\omicron\eta$ et $\epsilon\psi\iota\eta\eta$.

Il est vrai qu'il peut sembler avoir moins de finesse, moins d'éclat et rien du maniérisme de son maître, mais tout de même il est loin d'être un peintre naïf, sans école ; au contraire, c'est un artisan instruit, avec une personnalité distincte provenant du même milieu artistique que son prédécesseur. Il n'est pas exclu qu'étant rappelé avec toute son équipe pour achever le travail en cours, le maître-peintre, soit qu'il eût jugé l'église comme peinte dans sa majeure partie, ce qui était exact après tout, soit qu'il fût retenu ailleurs pendant l'été de 1574, n'ait plus repris le chemin de Bucovăț, y dépêchant seulement son collaborateur, capable d'après lui de finir tout seul l'œuvre de peinture du narthex. Cette hypothèse expliquerait les différences mais aussi les similitudes stylistiques entre la peinture de ce dernier et celle des autres compartiments de l'église.

Le ménologe de Bucovăț se distingue par sa simplicité de tous les autres du moyen âge valaque, de même que de ceux que nous connaissons en Serbie²⁶, Bulgarie²⁷ ou Athos²⁸. Ne disposant pas de termes de comparaison avec d'autres églises de Grèce, il nous est difficile d'établir la zone de provenance de l'auteur de notre ménologe. Pour la peinture de la nef et de l'abside du sanctuaire on a bien établi des analogies avec des fresques antérieures ou contemporaines de Grèce et de



Fig. 11. — Ménologe (27 avril), détail, narthex, mur ouest (cliché E. Cincheza-Buculei)

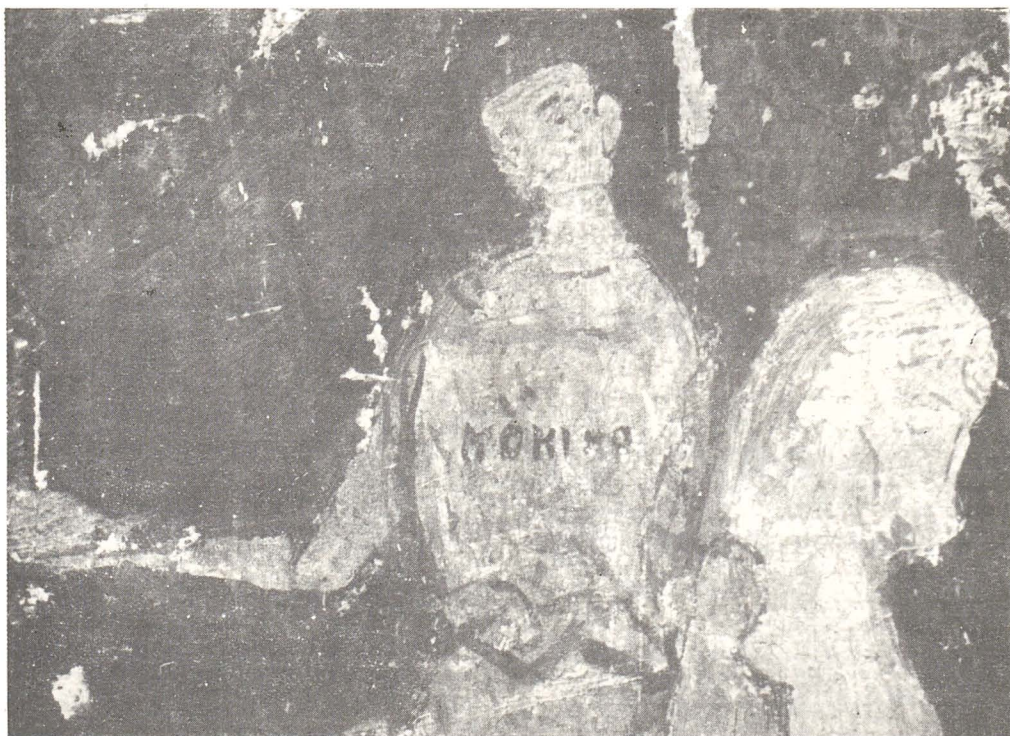
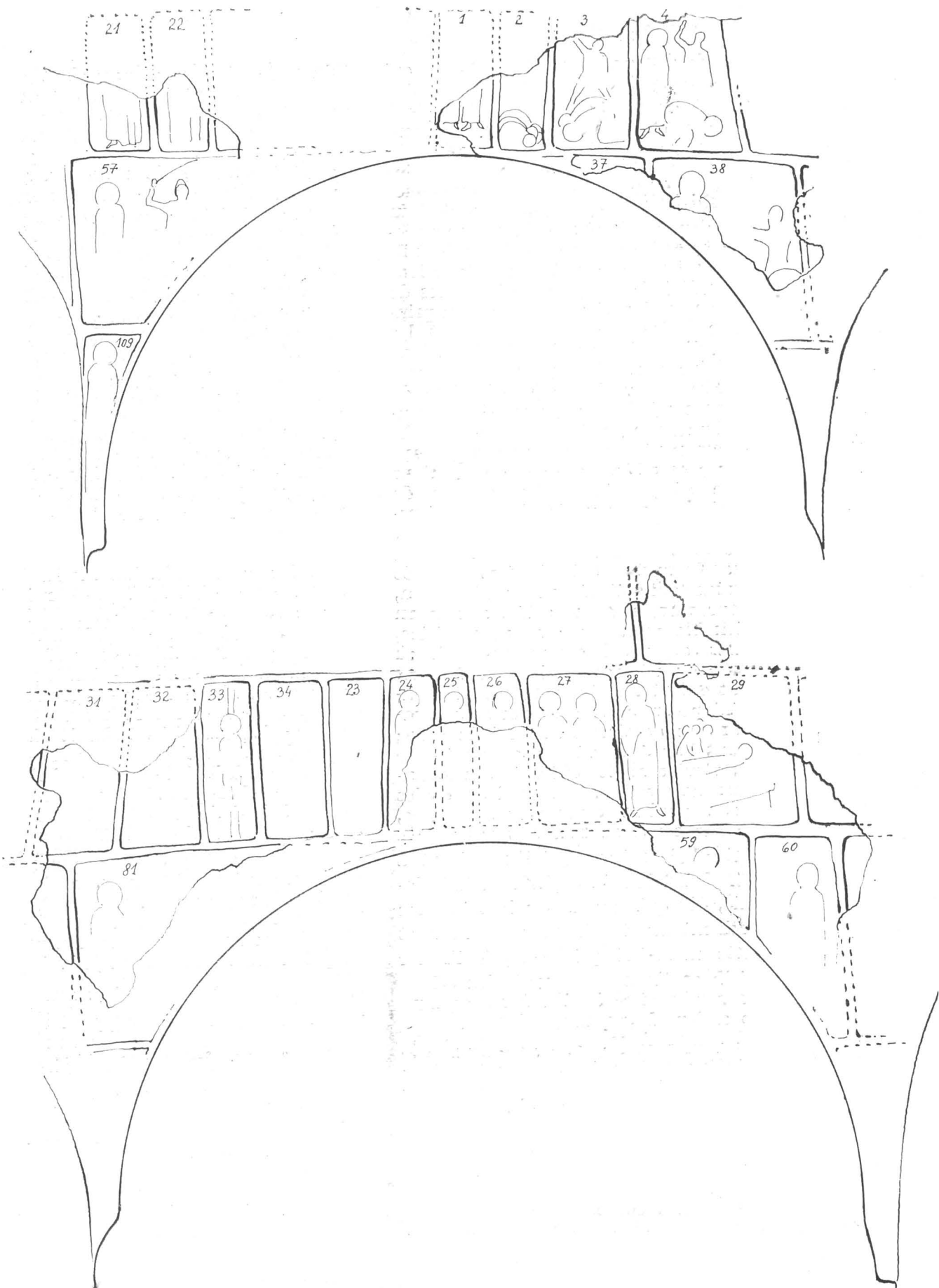


Fig. 12. — Ménologe (26 avril), détail, narthex, mur ouest (cliché E. Cincheza-Buculei).

Pl. I.—Ménologe, schéma iconographique des peintures murales, narthex, base de la calotte sud, la partie septentrionale et base de la calotte nord, la partie méridionale (dessin M. Buculei) : 1. 1^{er} novembre : Cosmas et Damianus ; 2. 2 nov. : Aeyndinus et socii (décapités) ; 3. 3 nov. : une décollation ; 4. 4 nov. : Ioannicius mon. (et une décollation) ; 21. 25 nov. : Accalerina (?) ; 22. 26 nov. : Alypius stylita (?) ; 23. signe zodiacal effacé ; 24. 1^{er} décembre : Naulun proph. ; 25. 2 déc. : ΑΒΑΚΣΗ, Habacuc proph. ; 26. 3 déc. : ... ον ..., Sophonias proph. ; 27. 4 déc. : Barbara et Ioannes Damascenus (... ηο ΔΑΜΣΚ ...) ; 28. 5 déc. : [ε]ΑΒΑ ..., Sabas mon. ; 29. 6 déc. : Nicolaus ep. Myrensis (« Dormition ») ; 31., 32. 28—29 déc. : détruit ; 33. 30 déc. : Anyisia (liée à un pilier) ; 34. 31 déc. : ... ΘΩΚ, Zolicius presb. (effacé) ; 37. 2 janvier : détruit ; 38. 3 jan. : Malachias proph. et Gordius (?) (décapité) ; 57. 22 jan. : Timotheus ap. (et une décollation) ; 59. 24 jan. : Xena (?) ; 60. 25 jan. : Gregorius Theologus ; 81. 14 février : Auxentius presb. ;

109. 12 mars : ΤΗ ΤΕΦΑΝ, Teophanes confessor.



Macédoine (Kastoria)²⁹, analogies qui pourraient être appliquées à l'ensemble mural du narthex également, mais à l'heure actuelle nous ne pouvons encore dépasser ce stade du problème.

L'embauchage d'une équipe de peintres grecs par les deux boïards valaques constitue l'évident témoignage de leur position sociale et s'explique non seulement par les moyens matériels dont ils disposaient mais, notamment, par leur mentalité. Comme hauts dignitaires de la cour et familiers de la Maison princière à laquelle les rattachaient les liens d'une vieille amitié et même d'une certaine parenté, les joupans Stepan et Pirvu se voulaient à la hauteur de leur rang, imitant pour ce faire le comportement du voïvode Alexandru II en amenant dans le pays des artisans étrangers mais, de toute façon, d'une zone géographique bien connue de celui-ci, lequel passait pour «un Constantinopolitain de vieille date»³⁰ (ayant épousé à Péra Ecaterina Salvaresso, une Levantine grécisée fort cultivée et riche qui a élevé leur enfant Mihnea, futur voïvode de Valachie, comme un véritable petit grec; ayant un frère, Miloş, qui vivait à Constantinople où son rang hiérarchique le faisait passer tout de suite après le Patriarche œcuménique et qui sera le nouveau donateur du monastère Nea Moni de Chio; ayant lui-même vécu dans l'ambiance des vieilles traditions impériales byzantines mais aussi des usages et des modes grecs, parlant couramment le grec, comme toute sa famille d'ailleurs³¹). Autant de raisons qui l'engagèrent à introduire dans la capitale de la Valachie, dès qu'il monta sur le trône, ces authentiques traditions byzantines et cette mentalité grécisante, à l'instar

du reste d'autres monarques élevés à Byzance. Quant à Pirvu, qui n'avait pas de descendants mais qui se trouvait en permanence dans l'entourage de Mihnea, il est probable qu'il aura considéré tout normal d'assujettir le monastère Bucovăţ au monastère Barlaam des Météores, en y voyant peut-être, un *summum* de cette *forma mentis* en même temps que la preuve d'une entière solidarité avec le voïvode que les religieux d'ici pressaient afin d'obtenir subsides et donations, comme ils en avaient pris l'habitude de la part des voïvodes roumains considérés comme leurs principaux patrons³².

Revenant maintenant à l'iconographie du narthex, elle ne nous semble guère insignifiante et ni dépourvu d'importance le choix du ménologe comme thème unique du programme d'ensemble. C'était tout naturel qu'à côté de la pensée «politique» des fondateurs, illustrée dans l'iconographie de la nef, se fit aussi voir certaine spiritualité propre à l'homme du moyen âge. Or, avec cette église, Stepan et Pirvu assumaient en fait la nécropole familiale³³. Dans ce sens, le ménologe peut être envisagé comme un thème funéraire faisant ressortir le triomphe sur la mort, la date du supplice de chaque martyr étant considérée comme son véritable jour de naissance. Peints parmi les martyrs, portant l'église dans leurs mains, l'offrant au Christ qui leur donne la bénédiction, Stepan et Pirvu entendaient ainsi manifester leur espérance de se trouver dans l'au-delà parmi les élus. On assiste en somme à un agencement d'idées politiques et religieuses, phénomène spécifique du moyen âge et, dans notre cas, clairement illustré dans la peinture murale d'un des monuments représentatifs du XVI^e siècle valaque.

Notes

¹ I. D. Ştefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1932, pp. 116—121. Pour la bibliographie du monument, voir : N. Stoicescu, *Bibliografia localităţilor şi monumentelor feudale din România. I — Țara Românească (Muntenia, Oltenia şi Dobrogea)*, vol. I, Craiova, 1970, pp. 103—105. Les ouvrages plus récents seront cités, dans la mesure du nécessaire, à l'endroit requis.

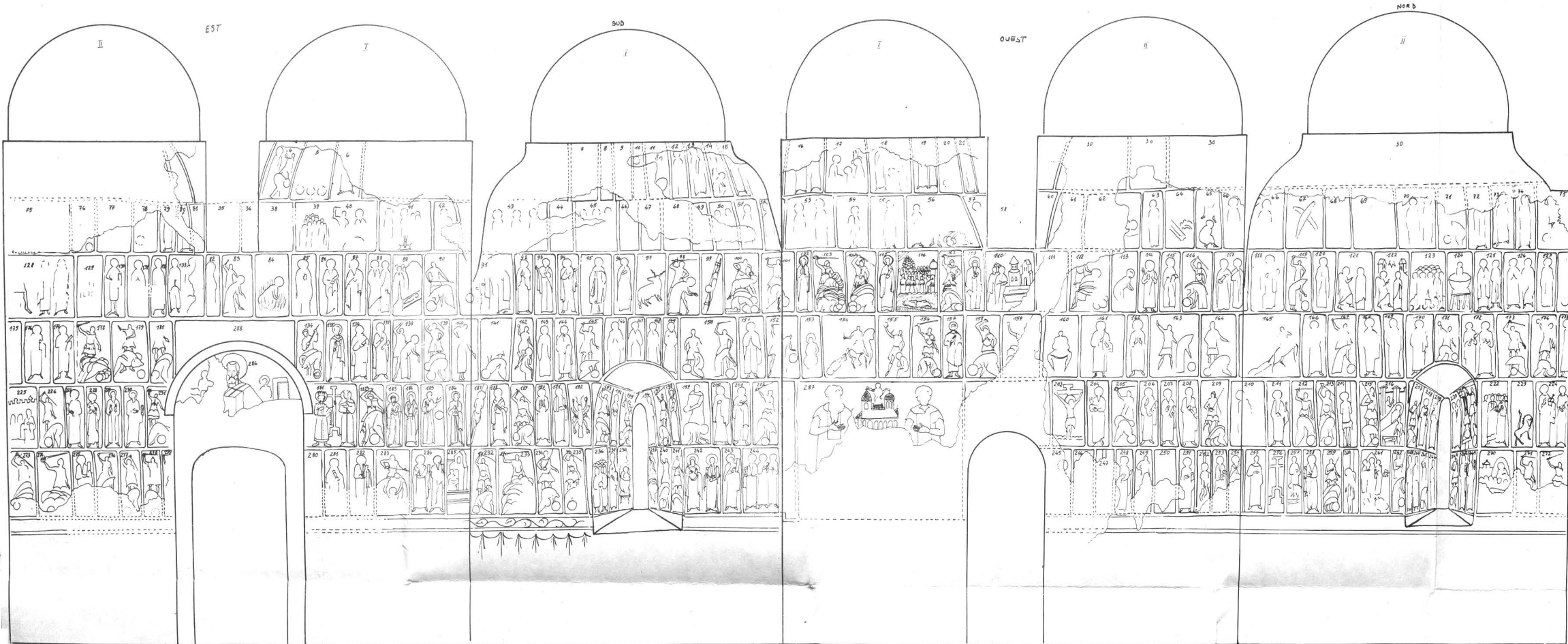
² Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura de la Bucovăţ*, in *Buletinul Monumentelor Istorice*, XL

(1971), n^o 4, pp. 63—72; Idem, *Pictura murală din Țara Românească în neacul al XVI-lea*, Bucarest, 1978, pp. 19—20, 61—63, 78—81.

³ D. Bălaşa, *Pagini din trecutul minăstirii Coşuna-Bucovăţul vechi*, in *Mitropolia Olteniei* (MO), XXIV (1972), n^{os} 9—10, pp. 721—772, le narthex, pp. 749—750.

⁴ P. Constantinescu, *Zodiacul în pictura de la biserica Bucovăţul vechi*, in MO, XXIV (1972), n^{os} 11—12, pp. 882—893.

⁵ L'Eglise avait à l'origine au moins deux inscriptions votives : l'une à l'extérieur, gravée en



Pl. II. — Ménologe, schéma iconographique des peintures murales, narthex (dessin M. Duculet) : I. septembre ; II. octobre ; 4. 4 mai : Iovannicus mon. (et une décollation) ; 5. 2 nov. : trois martyrs (?) ; 6. 6 nov. : Paulus confessor (?) ; 7. 9. 11–13 nov. : détruit ; 10. 14 nov. : Ta. f. mon. ; Philippos ap. ; 11. 12 nov. : une décollation ; 12. 16 nov. : Maththias ap. ; 13. 17 nov. : Gregorius Thaumaturgus ; 14. 18 nov. : deux martyrs décapités ; 15. 19 nov. : Alexus proph. ; 16. 20 nov. : Gregorius Decapollita et Proclus ep. Constantinopolis ; 17. 21 nov. : « Présentation de la Vierge » ; 18. 22 nov. : une décollation et un saint non identifié ; 19. 23 nov. : Gregorius ep. Argentinus et Amphilocheus ep. Iconi ; 20. 24 nov. : Mercurius (?) (décapité) ; 21. 25 nov. : Acaterina (?) ; 22. décembre : 35. signe zodiacal effacé ; 36. 1^{er} janvier : Basileus ep. Casca-riensis ; 38. 3 jan. : Malachias proph. ; 39. 4 jan. : « Synaxe des 70 apôtres » ; 40. 5 jan. : une décollation (?) ; 41. 6 jan. : « Baptême » ; 42. 7 jan. : Iovannes Baptista ; 43. 8 jan. : Georgius mon. Chozibae, Acemilianus confessor, Eustratus mon. (?) ; 44. 9 jan. : Polyeuctus (?) (décapité) ; 45. 10 jan. : Gregorius ep. Nysseus, Domestianus ep. Melitine, Marcianus presb. ; 46–49. 12–14 jan. : détruit ; 50. 15 jan. : Paulus eremita et Iovannes Calybita ; 51. 16 jan. : saint non identifié ; 52. 17 jan. : « Acte » ; 53. 18 jan. : Athanasius ep. Alexandrinus et Cyrillus archiep. Alexandrie ; 54. 19 jan. : « To martiri » ; 55. 20 jan. : « Acte » ; 56. 21 jan. : Maximus confessor (et plusieurs autres martyrs décapités) ; 57. 22 jan. : Timotheus ap. ; 58. 23 jan. : détruit ; 59. 24 jan. : Gregorius Theodosius ; 60. 25 jan. : détruit ; 61. 26 jan. : « Acte » ; 62. 27 jan. : « Acte » ; 63. 28 jan. : Iovannes Chrysostomus (transfert des reliques) ; 64. 29 jan. : « Acte » ; 65. 30 jan. : Ignatius ep. Antiocheus (transfert des reliques) ; 66. 31 jan. : Hippolytus jetté à la mer (?) ; 67. 1^{er} fév. : Cyrus et Iovannes ; 68. 2nd fév. : signe zodiacal « Poissons » ; 69. 3rd fév. : détruit ; 70. 4th fév. : « Purification » ; 71. 5th fév. : Symeon senex Theodosius et Anna proph. ; 72. 6th fév. : décollation d'un saint inconnu ; 73. 7th fév. : Polyeuctus ep. Constantinopolis (?) ; 74. 8th fév. : Buccolus ep. Synnensis ; 75. 9th fév. : saint non identifié ; 76. 10th fév. : Theodosius Tyro (dans les flammes) ; 77. 11th fév. : détruit ; 78. 12th fév. : Blasius ep. Sebasteia (décapité) ; 79. 13th fév. : Meletius ep. Antiocheus (?) ; 80. 14th fév. : Martinianus eremita (?) ; 81. 15th fév. : Auxentius presb. (?) ; 82. 16th fév. : Onesimus ap. (?) ; 83. 17th fév. : Pamphilus (décapité) ; 84. 18th fév. : « Acte » ; 85. 19th fév. : Theodorus Tyro (dans les flammes) ; 86. 20th fév. : Leo ep. Catane ; 87. 21st fév. : « Acte » ; 88. 22nd fév. : « Acte » ; 89. 23rd fév. : Iovannes Chrysostomus (transfert des reliques) ; 90. 24th fév. : décollation ; 91. 25th fév. : « Acte » ; 92. 26th fév. : Iovannes Baptista (découverte de la tête) ; 93. 27th fév. : Tarasius patr. Constantinopolis ; 94. 28th fév. : « Acte » ; 95. 29th fév. : Iovannes Chrysostomus ; 96. 30th fév. : « Acte » ; 97. 31st fév. : « Acte » ; 98. 1^{er} mars : « Acte » ; 99. 2nd mars : « Acte » ; 100. 3rd mars : « Acte » ; 101. 4th mars : « Acte » ; 102. 5th mars : « Acte » ; 103. 6th mars : « Acte » ; 104. 7th mars : « Acte » ; 105. 8th mars : « Acte » ; 106. 9th mars : « Acte » ; 107. 10th mars : « Acte » ; 108. 11th mars : « Acte » ; 109. 12th mars : « Acte » ; 110. 13th mars : « Acte » ; 111. 14th mars : « Acte » ; 112. 15th mars : « Acte » ; 113. 16th mars : « Acte » ; 114. 17th mars : « Acte » ; 115. 18th mars : « Acte » ; 116. 19th mars : « Acte » ; 117. 20th mars : « Acte » ; 118. 21st mars : « Acte » ; 119. 22nd mars : « Acte » ; 120. 23rd mars : « Acte » ; 121. 24th mars : « Acte » ; 122. 25th mars : « Acte » ; 123. 26th mars : « Acte » ; 124. 27th mars : « Acte » ; 125. 28th mars : « Acte » ; 126. 29th mars : « Acte » ; 127. 30th mars : « Acte » ; 128. 31st mars : « Acte » ; 129. 1^{er} avril : « Acte » ; 130. 2nd avril : « Acte » ; 131. 3rd avril : « Acte » ; 132. 4th avril : « Acte » ; 133. 5th avril : « Acte » ; 134. 6th avril : « Acte » ; 135. 7th avril : « Acte » ; 136. 8th avril : « Acte » ; 137. 9th avril : « Acte » ; 138. 10th avril : « Acte » ; 139. 11th avril : « Acte » ; 140. 12th avril : « Acte » ; 141. 13th avril : « Acte » ; 142. 14th avril : « Acte » ; 143. 15th avril : « Acte » ; 144. 16th avril : « Acte » ; 145. 17th avril : « Acte » ; 146. 18th avril : « Acte » ; 147. 19th avril : « Acte » ; 148. 20th avril : « Acte » ; 149. 21st avril : « Acte » ; 150. 22nd avril : « Acte » ; 151. 23rd avril : « Acte » ; 152. 24th avril : « Acte » ; 153. 25th avril : « Acte » ; 154. 26th avril : « Acte » ; 155. 27th avril : « Acte » ; 156. 28th avril : « Acte » ; 157. 29th avril : « Acte » ; 158. 30th avril : « Acte » ; 159. 31st avril : « Acte » ; 160. 1^{er} mai : « Acte » ; 161. 2nd mai : « Acte » ; 162. 3rd mai : « Acte » ; 163. 4th mai : « Acte » ; 164. 5th mai : « Acte » ; 165. 6th mai : « Acte » ; 166. 7th mai : « Acte » ; 167. 8th mai : « Acte » ; 168. 9th mai : « Acte » ; 169. 10th mai : « Acte » ; 170. 11th mai : « Acte » ; 171. 12th mai : « Acte » ; 172. 13th mai : « Acte » ; 173. 14th mai : « Acte » ; 174. 15th mai : « Acte » ; 175. 16th mai : « Acte » ; 176. 17th mai : « Acte » ; 177. 18th mai : « Acte » ; 178. 19th mai : « Acte » ; 179. 20th mai : « Acte » ; 180. 21st mai : « Acte » ; 181. 22nd mai : « Acte » ; 182. 23rd mai : « Acte » ; 183. 24th mai : « Acte » ; 184. 25th mai : « Acte » ; 185. 26th mai : « Acte » ; 186. 27th mai : « Acte » ; 187. 28th mai : « Acte » ; 188. 29th mai : « Acte » ; 189. 30th mai : « Acte » ; 190. 31st mai : « Acte » ; 191. 1^{er} juin : « Acte » ; 192. 2nd juin : « Acte » ; 193. 3rd juin : « Acte » ; 194. 4th juin : « Acte » ; 195. 5th juin : « Acte » ; 196. 6th juin : « Acte » ; 197. 7th juin : « Acte » ; 198. 8th juin : « Acte » ; 199. 9th juin : « Acte » ; 200. 10th juin : « Acte » ; 201. 11th juin : « Acte » ; 202. 12th juin : « Acte » ; 203. 13th juin : « Acte » ; 204. 14th juin : « Acte » ; 205. 15th juin : « Acte » ; 206. 16th juin : « Acte » ; 207. 17th juin : « Acte » ; 208. 18th juin : « Acte » ; 209. 19th juin : « Acte » ; 210. 20th juin : « Acte » ; 211. 21st juin : « Acte » ; 212. 22nd juin : « Acte » ; 213. 23rd juin : « Acte » ; 214. 24th juin : « Acte » ; 215. 25th juin : « Acte » ; 216. 26th juin : « Acte » ; 217. 27th juin : « Acte » ; 218. 28th juin : « Acte » ; 219. 29th juin : « Acte » ; 220. 30th juin : « Acte » ; 221. 31st juin : « Acte » ; 222. 1^{er} juillet : « Acte » ; 223. 2nd juillet : « Acte » ; 224. 3rd juillet : « Acte » ; 225. 4th juillet : « Acte » ; 226. 5th juillet : « Acte » ; 227. 6th juillet : « Acte » ; 228. 7th juillet : « Acte » ; 229. 8th juillet : « Acte » ; 230. 9th juillet : « Acte » ; 231. 10th juillet : « Acte » ; 232. 11th juillet : « Acte » ; 233. 12th juillet : « Acte » ; 234. 13th juillet : « Acte » ; 235. 14th juillet : « Acte » ; 236. 15th juillet : « Acte » ; 237. 16th juillet : « Acte » ; 238. 17th juillet : « Acte » ; 239. 18th juillet : « Acte » ; 240. 19th juillet : « Acte » ; 241. 20th juillet : « Acte » ; 242. 21st juillet : « Acte » ; 243. 22nd juillet : « Acte » ; 244. 23rd juillet : « Acte » ; 245. 24th juillet : « Acte » ; 246. 25th juillet : « Acte » ; 247. 26th juillet : « Acte » ; 248. 27th juillet : « Acte » ; 249. 28th juillet : « Acte » ; 250. 29th juillet : « Acte » ; 251. 30th juillet : « Acte » ; 252. 31st juillet : « Acte » ; 253. 1^{er} août : « Acte » ; 254. 2nd août : « Acte » ; 255. 3rd août : « Acte » ; 256. 4th août : « Acte » ; 257. 5th août : « Acte » ; 258. 6th août : « Acte » ; 259. 7th août : « Acte » ; 260. 8th août : « Acte » ; 261. 9th août : « Acte » ; 262. 10th août : « Acte » ; 263. 11th août : « Acte » ; 264. 12th août : « Acte » ; 265. 13th août : « Acte » ; 266. 14th août : « Acte » ; 267. 15th août : « Acte » ; 268. 16th août : « Acte » ; 269. 17th août : « Acte » ; 270. 18th août : « Acte » ; 271. 19th août : « Acte » ; 272. 20th août : « Acte » ; 273. 21st août : « Acte » ; 274. 22nd août : « Acte » ; 275. 23rd août : « Acte » ; 276. 24th août : « Acte » ; 277. 25th août : « Acte » ; 278. 26th août : « Acte » ; 279. 27th août : « Acte » ; 280. 28th août : « Acte » ; 281. 29th août : « Acte » ; 282. 30th août : « Acte » ; 283. 31st août : « Acte » ; 284. 1^{er} septembre : « Acte » ; 285. 2nd septembre : « Acte » ; 286. 3rd septembre : « Acte » ; 287. 4th septembre : « Acte » ; 288. 5th septembre : « Acte » ; 289. 6th septembre : « Acte » ; 290. 7th septembre : « Acte » ; 291. 8th septembre : « Acte » ; 292. 9th septembre : « Acte » ; 293. 10th septembre : « Acte » ; 294. 11th septembre : « Acte » ; 295. 12th septembre : « Acte » ; 296. 13th septembre : « Acte » ; 297. 14th septembre : « Acte » ; 298. 15th septembre : « Acte » ; 299. 16th septembre : « Acte » ; 300. 17th septembre : « Acte » ; 301. 18th septembre : « Acte » ; 302. 19th septembre : « Acte » ; 303. 20th septembre : « Acte » ; 304. 21st septembre : « Acte » ; 305. 22nd septembre : « Acte » ; 306. 23rd septembre : « Acte » ; 307. 24th septembre : « Acte » ; 308. 25th septembre : « Acte » ; 309. 26th septembre : « Acte » ; 310. 27th septembre : « Acte » ; 311. 28th septembre : « Acte » ; 312. 29th septembre : « Acte » ; 313. 30th septembre : « Acte » ; 314. 1^{er} octobre : « Acte » ; 315. 2nd octobre : « Acte » ; 316. 3rd octobre : « Acte » ; 317. 4th octobre : « Acte » ; 318. 5th octobre : « Acte » ; 319. 6th octobre : « Acte » ; 320. 7th octobre : « Acte » ; 321. 8th octobre : « Acte » ; 322. 9th octobre : « Acte » ; 323. 10th octobre : « Acte » ; 324. 11th octobre : « Acte » ; 325. 12th octobre : « Acte » ; 326. 13th octobre : « Acte » ; 327. 14th octobre : « Acte » ; 328. 15th octobre : « Acte » ; 329. 16th octobre : « Acte » ; 330. 17th octobre : « Acte » ; 331. 18th octobre : « Acte » ; 332. 19th octobre : « Acte » ; 333. 20th octobre : « Acte » ; 334. 21st octobre : « Acte » ; 335. 22nd octobre : « Acte » ; 336. 23rd octobre : « Acte » ; 337. 24th octobre : « Acte » ; 338. 25th octobre : « Acte » ; 339. 26th octobre : « Acte » ; 340. 27th octobre : « Acte » ; 341. 28th octobre : « Acte » ; 342. 29th octobre : « Acte » ; 343. 30th octobre : « Acte » ; 344. 31st octobre : « Acte » ; 345. 1^{er} novembre : « Acte » ; 346. 2nd novembre : « Acte » ; 347. 3rd novembre : « Acte » ; 348. 4th novembre : « Acte » ; 349. 5th novembre : « Acte » ; 350. 6th novembre : « Acte » ; 351. 7th novembre : « Acte » ; 352. 8th novembre : « Acte » ; 353. 9th novembre : « Acte » ; 354. 10th novembre : « Acte » ; 355. 11th novembre : « Acte » ; 356. 12th novembre : « Acte » ; 357. 13th novembre : « Acte » ; 358. 14th novembre : « Acte » ; 359. 15th novembre : « Acte » ; 360. 16th novembre : « Acte » ; 361. 17th novembre : « Acte » ; 362. 18th novembre : « Acte » ; 363. 19th novembre : « Acte » ; 364. 20th novembre : « Acte » ; 365. 21st novembre : « Acte » ; 366. 22nd novembre : « Acte » ; 367. 23rd novembre : « Acte » ; 368. 24th novembre : « Acte » ; 369. 25th novembre : « Acte » ; 370. 26th novembre : « Acte » ; 371. 27th novembre : « Acte » ; 372. 28th novembre : « Acte » ; 373. 29th novembre : « Acte » ; 374. 30th novembre : « Acte » ; 375. 1^{er} décembre : « Acte » ; 376. 2nd décembre : « Acte » ; 377. 3rd décembre : « Acte » ; 378. 4th décembre : « Acte » ; 379. 5th décembre : « Acte » ; 380. 6th décembre : « Acte » ; 381. 7th décembre : « Acte » ; 382. 8th décembre : « Acte » ; 383. 9th décembre : « Acte » ; 384. 10th décembre : « Acte » ; 385. 11th décembre : « Acte » ; 386. 12th décembre : « Acte » ; 387. 13th décembre : « Acte » ; 388. 14th décembre : « Acte » ; 389. 15th décembre : « Acte » ; 390. 16th décembre : « Acte » ; 391. 17th décembre : « Acte » ; 392. 18th décembre : « Acte » ; 393. 19th décembre : « Acte » ; 394. 20th décembre : « Acte » ; 395. 21st décembre : « Acte » ; 396. 22nd décembre : « Acte » ; 397. 23rd décembre : « Acte » ; 398. 24th décembre : « Acte » ; 399. 25th décembre : « Acte » ; 400. 26th décembre : « Acte » ; 401. 27th décembre : « Acte » ; 402. 28th décembre : « Acte » ; 403. 29th décembre : « Acte » ; 404. 30th décembre : « Acte » ; 405. 31st décembre : « Acte » ; 406. 1^{er} janvier : « Acte » ; 407. 2nd janvier : « Acte » ; 408. 3rd janvier : « Acte » ; 409. 4th janvier : « Acte » ; 410. 5th janvier : « Acte » ; 411. 6th janvier : « Acte » ; 412. 7th janvier : « Acte » ; 413. 8th janvier : « Acte » ; 414. 9th janvier : « Acte » ; 415. 10th janvier : « Acte » ; 416. 11th janvier : « Acte » ; 417. 12th janvier : « Acte » ; 418. 13th janvier : « Acte » ; 419. 14th janvier : « Acte » ; 420. 15th janvier : « Acte » ; 421. 16th janvier : « Acte » ; 422. 17th janvier : « Acte » ; 423. 18th janvier : « Acte » ; 424. 19th janvier : « Acte » ; 425. 20th janvier : « Acte » ; 426. 21st janvier : « Acte » ; 427. 22nd janvier : « Acte » ; 428. 23rd janvier : « Acte » ; 429. 24th janvier : « Acte » ; 430. 25th janvier : « Acte » ; 431. 26th janvier : « Acte » ; 432. 27th janvier : « Acte » ; 433. 28th janvier : « Acte » ; 434. 29th janvier : « Acte » ; 435. 30th janvier : « Acte » ; 436. 31st janvier : « Acte » ; 437. 1^{er} février : « Acte » ; 438. 2nd février : « Acte » ; 439. 3rd février : « Acte » ; 440. 4th février : « Acte » ; 441. 5th février : « Acte » ; 442. 6th février : « Acte » ; 443. 7th février : « Acte » ; 444. 8th février : « Acte » ; 445. 9th février : « Acte » ; 446. 10th février : « Acte » ; 447. 11th février : « Acte » ; 448. 12th février : « Acte » ; 449. 13th février : « Acte » ; 450. 14th février : « Acte » ; 451. 15th février : « Acte » ; 452. 16th février : « Acte » ; 453. 17th février : « Acte » ; 454. 18th février : « Acte » ; 455. 19th février : « Acte » ; 456. 20th février : « Acte » ; 457. 21st février : « Acte » ; 458. 22nd février : « Acte » ; 459. 23rd février : « Acte » ; 460. 24th février : « Acte » ; 461. 25th février : « Acte » ; 462. 26th février : « Acte » ; 463. 27th février : « Acte » ; 464. 28th février : « Acte » ; 465. 29th février : « Acte » ; 466. 30th février : « Acte » ; 467. 1^{er} mars : « Acte » ; 468. 2nd mars : « Acte » ; 469. 3rd mars : « Acte » ; 470. 4th mars : « Acte » ; 471. 5th mars : « Acte » ; 472. 6th mars : « Acte » ; 473. 7th mars : « Acte » ; 474. 8th mars : « Acte » ; 475. 9th mars : « Acte » ; 476. 10th mars : « Acte » ; 477. 11th mars : « Acte » ; 478. 12th mars : « Acte » ; 479. 13th mars : « Acte » ; 480. 14th mars : « Acte » ; 481. 15th mars : « Acte » ; 482. 16th mars : « Acte » ; 483. 17th mars : « Acte » ; 484. 18th mars : « Acte » ; 485. 19th mars : « Acte » ; 486. 20th mars : « Acte » ; 487. 21st mars : « Acte » ; 488. 22nd mars : « Acte » ; 489. 23rd mars : « Acte » ; 490. 24th mars : « Acte » ; 491. 25th mars : « Acte » ; 492. 26th mars : « Acte » ; 493. 27th mars : « Acte » ; 494. 28th mars : « Acte » ; 495. 29th mars : « Acte » ; 496. 30th mars : « Acte » ; 497. 31st mars : « Acte » ; 498. 1^{er} avril : « Acte » ; 499. 2nd avril : « Acte » ; 500. 3rd avril : « Acte » ; 501. 4th avril : « Acte » ; 502. 5th avril : « Acte » ; 503. 6th avril : « Acte » ; 504. 7th avril : « Acte » ; 505. 8th avril : « Acte » ; 506. 9th avril : « Acte » ; 507. 10th avril : « Acte » ; 508. 11th avril : « Acte » ; 509. 12th avril : « Acte » ; 510. 13th avril : « Acte » ; 511. 14th avril : « Acte » ; 512. 15th avril : « Acte » ; 513. 16th avril : « Acte » ; 514. 17th avril : « Acte » ; 515. 18th avril : « Acte » ; 516. 19th avril : « Acte » ; 517. 20th avril : « Acte » ; 518. 21st avril : « Acte » ; 519. 22nd avril : « Acte » ; 520. 23rd avril : « Acte » ; 521. 24th avril : « Acte » ; 522. 25th avril : « Acte » ; 523. 26th avril : « Acte » ; 524. 27th avril : « Acte » ; 525. 28th avril : « Acte » ; 526. 29th avril : « Acte » ; 527. 30th avril : « Acte » ; 528. 1^{er} mai : « Acte » ; 529. 2nd mai : « Acte » ; 530. 3rd mai : « Acte » ; 531. 4th mai : « Acte » ; 532. 5th mai : « Acte » ; 533. 6th mai : « Acte » ; 534. 7th mai : « Acte » ; 535. 8th mai : « Acte » ; 536. 9th mai : « Acte » ; 537. 10th mai : « Acte » ; 538. 11th mai : « Acte » ; 539. 12th mai : « Acte » ; 540. 13th mai : « Acte » ; 541. 14th mai : « Acte » ; 542. 15th mai : « Acte » ; 543. 16th mai : « Acte » ; 544. 17th mai : « Acte » ; 545. 18th mai : « Acte » ; 546. 19th mai : « Acte » ; 547. 20th mai : « Acte » ; 548. 21st mai : « Acte » ; 549. 22nd mai : « Acte » ; 550. 23rd mai : « Acte » ; 551. 24th mai : « Acte » ; 552. 25th mai : « Acte » ; 553. 26th mai : « Acte » ; 554. 27th mai : « Acte » ; 555. 28th mai : « Acte » ; 556. 29th mai : « Acte » ; 557. 30th mai : « Acte » ; 558. 31st mai : « Acte » ; 559. 1^{er} juin : « Acte » ; 560. 2nd juin : « Acte » ; 561. 3rd juin : « Acte » ; 562. 4th juin : « Acte » ; 563. 5th juin : « Acte » ; 564. 6th juin : « Acte » ; 565. 7th juin : « Acte » ; 566. 8th juin : « Acte » ; 567. 9th juin : « Acte » ; 568. 10th juin : « Acte » ; 569. 11th juin : « Acte » ; 570. 12th juin : « Acte » ; 571. 13th juin : « Acte » ; 572. 14th juin : « Acte » ; 573. 15th juin : « Acte » ; 574. 16th juin : « Acte » ; 575. 17th juin : « Acte » ; 576. 18th juin : « Acte » ; 577. 19th juin : « Acte » ; 578. 20th juin : « Acte » ; 579. 21st juin : « Acte » ; 580. 22nd juin : « Acte » ; 581. 23rd juin : « Acte » ; 582

pierre, au-dessus de l'entrée, mentionnant selon l'usage les noms des fondateurs-bâisseurs et l'époque de son érection (inscription perdue probablement en 1833—1834 lors du débordement des eaux du Jiu quand l'exonarthex et le clocher ont été détruits ou bien lors du grand séisme de 1838 quand la tour-clocher s'est écroulée); la seconde, tracée au pinceau dans la nef, sur le mur ouest, son texte précisant l'année et aux frais de qui avait été exécutée la décoration intérieure. Sur celle-ci, ne sont plus aujourd'hui déchiffrables que les début de cinq rangs: *пренаво ... и скарше ... етго епар(Х)а ... амбаного ... етепа(н) бн[я] ...*, c'est-à-dire: Par la volonté... et avec l'action... du saint hiérarque... le pieux... Stepan l'ex-[grand cluđer] (sommelier)... Voir aussi C. S. Ploșor et D. Bălașa, *Inscripții de la Biserica Mănăstirii Bucovățul Vechi sau Coșuna, în Oltenia*, I (1940), n° 12, pp. 177—178 et D. Bălașa, *Pagini din...*, p. 740.

⁶ Concernant l'inscription, son interprétation et les différentes opinions ayant trait à l'endroit où elle se trouvait et à la datation du monument, voir: Ioan Brezoianu, *Mănăstirile zise închinare și călugării străini*, Bucarest, 1861, pp. 9—10 (bâti en 1572); Șt. Nicolaescu, *Documentele slavo-române cu privire la relațiile Țării Românești și Moldovei cu Ardealul în sec. XV și XVI*, Bucarest, 1905, p. 367; Idem, *Un prețios fragment de cronică pe pereții Mănăstirii Coșuna din Dolj, în Răsăritul*, Bucarest, XXII (1940), n°s 10—12, pp. 6—11 (érigé entre 1571 et 1573); P. V. Năsturel, *Biserici, mănăstiri și schituri din Oltenia, în Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, XIV (1913), p. 113 (entre 1571 et 1573); V. Drăghiceanu, *Inscripții de la bisericile și mănăstirile Ișalnița, Moșteni, Dintr-un lemn, în Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice (BCMI)*, VII (1914), p. 40 (construit «vers 1566»); C. L. Dumitrescu, *Pictura de la Bucovăț*, p. 63; Idem, *Pictura murală...* pp. 19, 97, n. 70 (en 1572); Maiorul D. Papassoglu, Ms. 729/1872 aux Archives de l'Etat à Bucarest, à D. Bălașa, *op. cit.*, p. 740; *Ibidem*, pp. 738—743 («reslauré» en 1572). Concernant l'étude de l'architecture de l'église, voir: N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, în BCMI, XXIII (1931), pp. 31—32 («bâti en 1570»); Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, Bucarest, 1963, p. 385 («bâtie en 1572»); E. Lăzărescu in *Istoria Artelor Plastice în România*, I, Bucarest, 1968, p. 258 (élevée après 1566 et avant 1571).

⁷ I. Brezoianu, *op. cit.*, pp. 9—11; S. Nicolaescu, *op. cit.*, pp. 6—9; I. Donat, *Fundațiile religioase ale Olteniei*, I, Craiova, 1937, pp. 31—32; C. L. Dumitrescu, *Pictura de la Bucovăț*, p. 63; Idem, *Pictura murală...*, p. 19; Maria Soveja, Iulia Gheorghian et Marcela Dumitru Ciucă, in *Îndrumător în Arhivele Centrale*, I, 1^{re} partie, Bucarest, 1972, p. 61 («à l'endroit d'une église plus ancienne qui datait de 1483 environ»).

⁸ V. Drăghiceanu, *op. cit.*, p. 39; Idem, *Monumentele istorice din Oltenia*, în BCMI, XXIV (1931), pp. 114—115: «Petru de Berești, 1566 (7074)», gratté à l'aide d'un clou sur la brique crue; C. L. Dumitrescu, *Pictura de la Bucovăț*, p. 63, n. 8, met sous le signe du doute cette lecture; D. Bălașa, *op. cit.*, pp. 733—743. Voir aussi N. Iorga, *Dări de seamă, în Revista istorică*, VII (1922), n°s 1—3, p. 79: «Petru de Beresta 7174».

⁹ Il n'y a pas lieu de douter de la lecture de V. Drăghiceanu. Du reste les caractères-chiffres «et A» ont été également lus par N. Iorga. Plus

incompréhensible est le fait que celui-ci ait introduit entre mille et dix un chiffre supplémentaire (voir la note précédente).

¹⁰ C. Bolliac, *Monastirile din Romania*, Bucarest, 1862, p. 457; D. Bălașa, *op. cit.*, p. 751.

¹¹ *Documente privind Istoria României, veacul XVI. B. Țara Românească*, vol. IV, Bucarest, 1952, doc. n° 55, p. 52. Stepan possédait le village de Bucovăț depuis 1568 (*Ibidem*, doc. n° 131, pp. 127—128).

¹² Ce n'est pas le moment d'entrer ici dans des détails concernant une possible datation de l'église à une époque antérieure et à ses premiers fondateurs dont, par ailleurs, nous ne pensons pas qu'ils se dénombreraient parmi les ancêtres du joupán Stepan, puisqu'en dépit du fait que le monument existait déjà en 1571—1572, les nouveaux fondateurs n'ont pas considéré opportun de le mentionner dans l'inscription votive de l'œuvre, ainsi que cela se faisait dans de pareils cas (par exemple à Călușiu, 1588).

¹³ C. L. Dumitrescu, *op. cit.*, p. 65; Idem, *Pictura murală...*, p. 20; D. Bălașa, *op. cit.*, p. 744.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 744—745.

¹⁵ Le texte de la «Chronique» a été découvert par D. Bălașa en 1939 et publié partiellement en 1940. Le trouver en entier chez I. Bogdan, *Croniclele slavo-române din secolele XV—XVI*, édition revue de P. P. Panaitescu, Bucarest, 1959, pp. 194—196; D. Bălașa *Pagini din...* pp. 747—748.

¹⁶ E. Hurmuzaki, *Documente privitoare la Istoria Românilor*, II, 1^{re} partie, Bucarest, 1891, pp. 703—701, 706—709, p. 731; Idem, *Documente privitoare la Istoria Românilor. Acte din secolul al XVI-lea (1517—1612)*, XI, introduction par N. Iorga, p. XXVII, Bucarest, 1900; N. Iorga, *Contribuțiuni la istoria Munteniei, în Analele Academiei Române*, XVIII, *Memoriile Secțiunii Istorice*, Bucarest, 1896, pp. 12—13; D. Giurescu, *Ion Vodă cel Viteaz*, Bucarest, 1966, pp. 135—179; Șt. Andreescu, *Legături politice între Țara Românească și Moldova (1574—1593)*, in *Revista de istorie*, Tome 32, n° 7, 1979, pp. 1235—1255.

¹⁷ Le chrysobulle du voïvode Mihnea, en date du 13 décembre 1578, confirme à l'irvu a possession de terres et de serfs qui avaient appartenu au père de celui-ci et spécifie également la donation faite par Alexandru II «à l'honorable dignitaire de ma Seigneurie le joupán Stepan, grand cluđer, pour les services rendus à son Seigneur à l'étranger au prix de son sang» (DIR, XVI, B., vol IV, p. 356).

¹⁸ N. Iorga, *Istoria Românilor*, III, Bucarest, 1937, pp. 160, 167; Hurmuzaki, *op. cit.*, p. XXXI.

¹⁹ DIR, XVI, B., vol. IV, doc. 143, pp. 139—140. C. L. Dumitrescu considère l'inscription votive comme ultérieure à la peinture de la nef et de la «Chronique peinte» (*op. cit.*, p. 78). Ne pouvant nous occuper à présent du tableau votif des voïvodes car cela nous ferait dépasser de beaucoup les limites du sujet que nous nous sommes proposés, nous nous contentons de marquer nos réserves quant à la participation du voïvode Alexandru II en tant que fondateur à l'œuvre de peinture de la nef et de l'abside du sanctuaire pour la raison qu'on ait identifié la présence d'une bourse dans sa main gauche (*Ibidem*, p. 61). La fresque est sérieusement détériorée dans cette zone. Il est vrai qu'on aperçoit un contour parfaitement circulaire à l'endroit de la paume ouverte du prince, mais ce qui a été pris pour la partie supérieure ressermée

de la bourse n'est que l'angle formé par le col fourré de la cape. Les trois frères, y compris l'enfant—Mihnea, dans une ordonnance parfaitement symétrique, portaient sûrement en main la croix, symbole de leur foi et de leur pouvoir, ce signe n'étant plus visible aujourd'hui que dans la main de Miloș et du jeune Mihnea (sur cette coutume, voir : Pseudo-Kodinus, *Traité des offices*, introduction, texte et traduction par J. Verpeaux, Paris, 1966, pp. 200—202). Quelle aurait été donc la contribution du joupin Stepan comme fondateur-donateur mentionné des peintures si l'église avait été décorée aux frais du voïvode (la nef et l'abside du sanctuaire) et du joupin Pirvu (le narthex) après la mort du père de ce dernier ? (voir aussi P. Chihaia, *De la Negru Vodă la Neagoe Basarab*, Bucarest, 1976, pp. 166—167). Cela étant, la présence des voïvodes dans ce tableau s'explique quant à nous, comme à Căluuș, tant par la volonté des fondateurs de marquer clairement leur position privilégiée face aux boïards parce qu'ils comptaient parmi les proches de la Maison princière auxquels ils étaient même apparentés par alliance (Pirvu avait épousé Benedetta, une nièce de l'épouse d'Alexandru), que par le désir de ces mêmes fondateurs de s'assurer à l'avenir également la protection du voïvode auquel ils témoignaient de la sorte leur reconnaissance et soumission. Nous voulons encore rappeler l'inscription qui se trouve au-dessus de la tête de Mihnea et qui, jusqu'à ce jour, fut ignorée ou tenue pour indéchiffrable. Elle est une continuation de la « Chronique peinte » et nous apprend l'année de naissance du futur voïvode, ainsi que l'année de son association au règne : *ер(л)а родн(е) сѣнь годѣи ми(х)на воєвода би(л)е ме(ч)ение ле(т) 7307 и родн(е) въ 7307 етго дмитри і сага... ен... л[em] 7307*, donc : Quand est né le fils de ma Seigneurie (Alexandru II), Mihnea voïvode, le cours des années était 1565, et il est né de jour de Saint Démétrios... l'année 1574. La première année était lue aussi par C. L. Dumitrescu, *op. cit.*, p. 105, n. 139 et la seconde par N. Măldărescu, *Vechia biserică a Bucovăului*, in *Columna lui Traian*, VII (1867), p. 271. L'association au règne de Mihnea a pu se produire après la bataille de Roșcani qui, à ce qu'il paraît, avait sérieusement abîmé la santé d'Alexandru (voir note 18).

²⁰ D. Bălașa, *op. cit.*, pp. 749—750.

²¹ Albu Goleșcu, l'ex-grand *clușer*, était mort en avril 1574 et Dumitru de Cepturi est attesté dans les documents comme grand *clușer* à partir de décembre (N. Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova*, sec. XIV—XVI, Bucarest, 1971, pp. 57, 62, 79). Nous rappelons également que dans un chrysobulle de 1577, Pirvu est tantôt mentionné comme second *clușer*, tantôt comme grand *clușer*, ce qui signifie que ces titres différents lui étaient attribués avant 1579, date au lendemain de laquelle il n'apparaît plus dans les documents qu'avec le titre de grand *clușer* (DIR., XVI, B., vol. IV, doc. n° 273, pp. 273—274).

²² Au sujet des fondateurs du monastère, voir : D. Bălașa, *Dobromir, marele ban al Craiovei (1568—1583)*, in MO, XI (1960), n°s 1—2, pp. 29—30 ; Nestor Vornicescu Severineanu, *Ciliorii Mănăstirii Bucovăi. Stepan, marele ban și fiul său Pirvu, marele logofăt*, in MO, XXIV (1972), n°s 9—10, pp. 663—699 avec la bibliographie respective ; Idem, *Desăvîrșirea unității noastre naționale — fundament al unității bisericii străbune*, Craiova, 1988, pp. 66—118.

²³ C. L. Dumitrescu, *op. cit.*, pp. 79—80.

²⁴ P. Mijović, *Менолог устројско-гметушка устразица* Belgrade, 1973, pp. 107—112.

²⁵ Voir la même manière dans la coupole de la nef de l'église du monastère de la Transfiguration des Méléores (1552). La présence du maître est attestée par une note—tracée au pinceau et à la couleur blanche (tout à fait comme à Bucovăi), au-dessous du coude droit du prophète Jérémie — qui contient la recommandation : *ή αρχαία [vā] εχρη ψυχήθρη περισώτερο και του δανιήλ* (« mettre sur la chair [de Jérémie] et sur celle de Daniel plus de blanc ») (N. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, in *Etudes sur la peinture postbyzantine*, London, 1976, V, p. 322, fig. 98).

²⁶ P. Mijović, *op. cit.*

²⁷ A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pp. 99—103 ; Idem, *Степануцка е черкваа „Свети четурдесет мъченици“ във В. Търново* in *Избрани съчинения* I, Sofia, 1986, pp. 21—37 ; Liliana Mavrodineva, *Степануцка на църкваа „Св. четурдесет Мъченици“ във Велико Търново* Sofia, 1974 ; L. Praskov, *Църкваа „Рождество Христово“ в Арбанаси*, Sofia, 1979, pp. 120—159 ; G. Gherov, *Степануцката календар от църкваа „Петру и Павел“ в Търново* in *Изкуство*, XXXV (1985), n° 3, pp. 13—21. Recherches personnelles aux églises « 40 Martyrs » et « Saints Pierre et Paul » de Tirnovo « Nativité » et « Saint Démétrios » d'Arbanassi, ainsi qu'à l'église dédiée à la Vierge de Bačkov.

²⁸ G. Millet, *Monuments de l'Athos, I, Les peintures*, Paris, 1927 ; N. Kondakov, *Памятники християнского искусства на Атон*, Saint-Petersbourg, 1902.

²⁹ C. L. Dumitrescu, *op. cit.*, pp. 78—80.

³⁰ N. Iorga, *Byzance après Byzance*, Bucarest, 1971, p. 138.

³¹ *Ibidem*, pp. 138—146 ; Idem, *Ospiti romeni in Venezia (1570—1610)*, Bucarest, 1932.

³² Marcu Beza, *Urme românești în Răsăritul ortodox*, Bucarest, 1935, pp. 71—84 ; N. Iorga, *Legături descoperite de D. M. Beza cu mănăstirile Meteorele din Tesalia*, in *Academia Română, Memoriale Secțiunii Istorie*, série III, XVI (1934) ; Idem, *Byzance après Byzance*, pp. 146—147.

³³ Nestor Vornicescu Severineanu, *op. cit.*, p. 86. Nous attendons avec un vif intérêt la restauration de l'ensemble mural de Bucovăi qui pourrait déceler de nouveaux éléments aptes à élucider des problèmes que posent les peintures de cette église.

En 1890, l'évêque de Rimnic, Ghenadie Enăceanu, donnait à l'Académie Roumaine un manuscrit qu'il avait découvert l'année précédente «dans la poussière d'un dépôt de la tour du monastère de Hurez»¹ et qu'il présentait au public par l'intermédiaire des «Annales de l'Académie Roumaine. Mémoires de la Section Littéraire», en 1892, avec un autre ouvrage, *Albina* (Mélisse) contemporaine et ayant toute une série d'éléments communs avec le manuscrit de Hurez, mise en évidence par l'érudit savant².

Le codex dont nous nous occupons dans la présente étude et qui se trouve dans la section Manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sous la cote *Manuscrit roumain 766*³ est composé de deux parties, en fait les versions grecque et roumaine (la seconde étant la traduction de la première) de l'ouvrage ayant le titre *De notre heroux père Gerasimos, archevêque d'Alexandrie, Eloge pour le seul grand et vainqueur*

UN MANUSCRIT GRÉCO-ROUMAIN ENLUMINÉ DATANT DE L'ÉPOQUE DE CONSTANTIN BRÂNCOVEANU*

Tereza Sinigalia

*glorieux empereur, égal des apôtres, Constantin...*⁴

La composition du patriarche d'Alexandrie — hôte fréquent de la cour de Brâncoveanu et dont les séjours sont consignés par le chroniqueur officiel

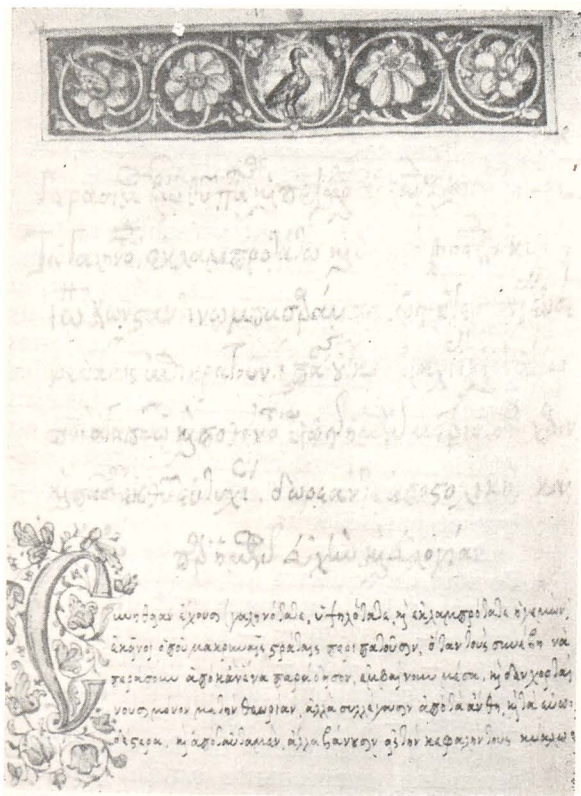


Fig. 1. — Mss roum. 766. Version grecque de l'Eloge pour Constantin Brâncoveanu (f. 2).

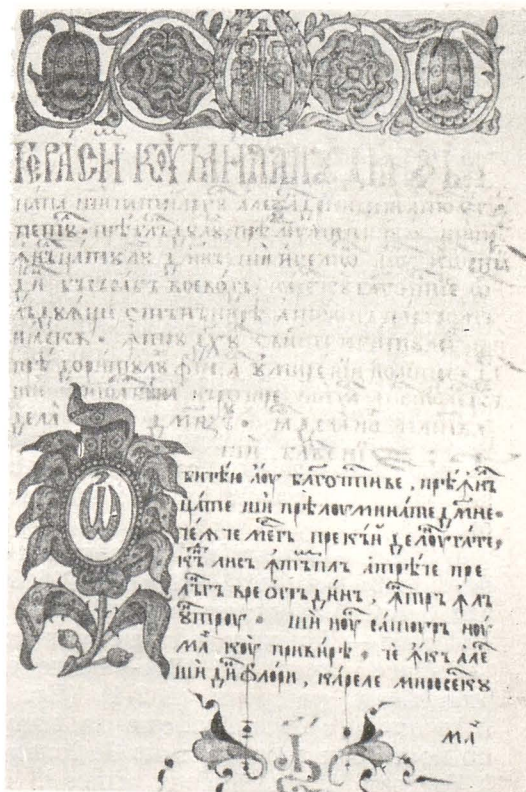


Fig. 2. — Mss roum. 766. Version roumaine du même Eloge (f. 67).

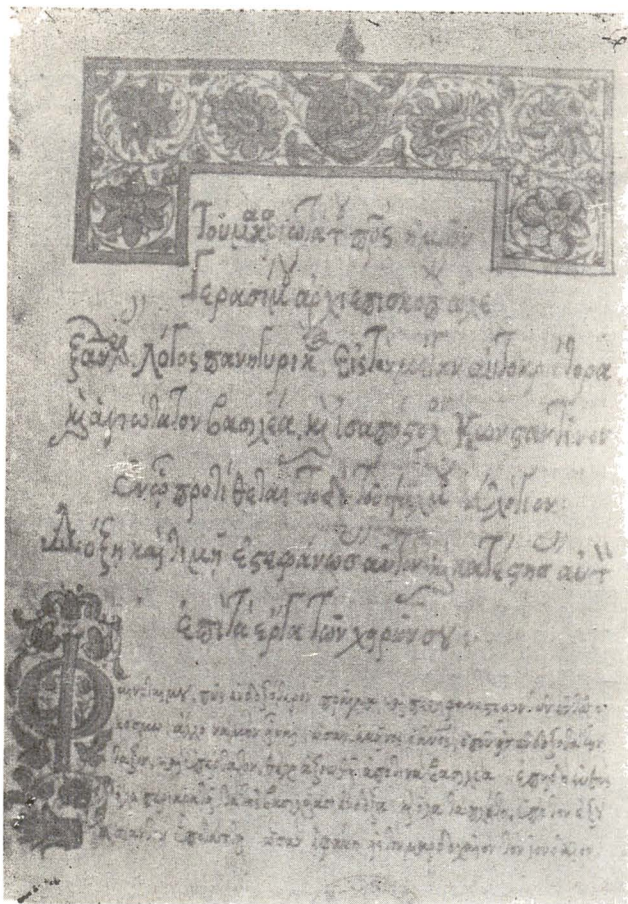


Fig. 3. — Mss roum. 766. Commencement de la version grecque du *Panégirique* de l'empereur Constantin le Grand (f. 5).

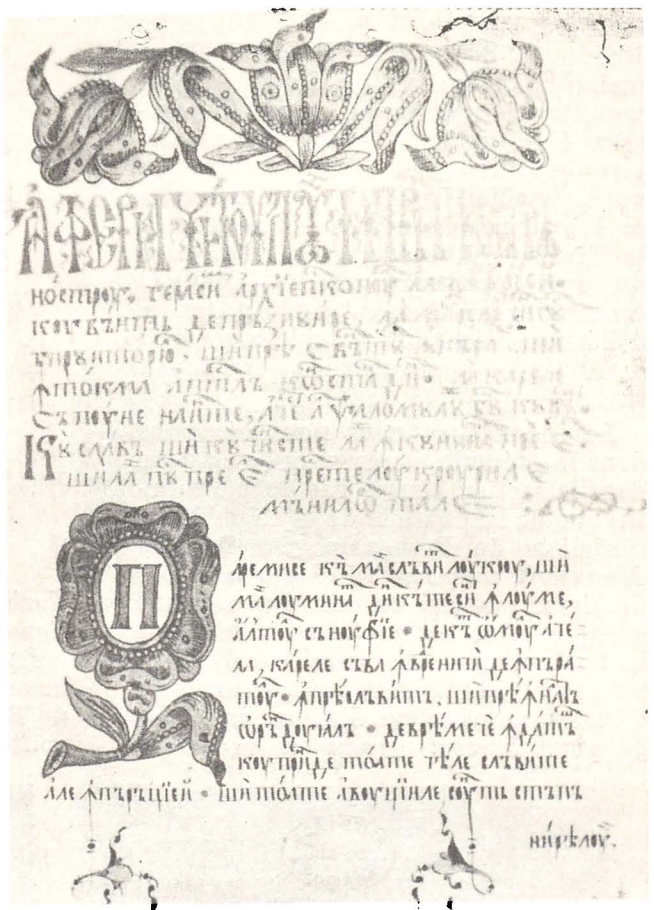


Fig. 4. — Mss roum. 766. Commencement de la version roumaine du même *Panégirique* (f. 71).

du prince, le logothète Radu Greceanu — se constitue probablement comme un geste de remerciement du haut dignitaire, venu ici à la suite d'une habitude déjà instaurée depuis des décennies parmi les Hiérarches orthodoxes de l'Orient, pour recevoir des dons, des aides et même des honneurs pour eux et pour leurs fidèles, opprimés confessionnellement par le joug de la Turco-
cratie⁵.

Dédié à Constantin Brâncoveanu — dont le 28 octobre 1988 on a fêté 300 ans depuis l'avènement au trône de la Valachie — l'ouvrage s'ouvre par une «Préface» ayant un titre-adresse extrêmement pompeux (f 2-4) (fig. 1) à la manière encomiastique du temps, où nombreux sont les mots de louange à l'adresse du munificent prince⁶.

La partie centrale de l'ouvrage est réservée à l'*Eloge de l'empereur Constantin le Grand*⁷ (f. 5-66 v) (fig. 3), panégirique dans lequel la vie et les

actes de celui-ci sont présentés et commentés de la manière spécifique des théologiens orientaux de l'époque et dans lequel on combine les éléments narratifs tirés des sources historiques avec des citations et des maximes des livres sacrés (de préférence de l'Ancien Testament et des Epîtres de Paul) ou d'Aristote, visant d'évidents effets rhétoriques et un déclaré but encomiastique et parénéti-que.

Aux chapitres identiques du point de vue du contenu des versions grecque et roumaine du manuscrit (la «Préface» — f 67-70 v — et le «Panégirique» — f 71-134 —) on n'ajoute pas un simple colophon, mais une véritable *Postface* — f 134 v-136 v —, création originale de l'auteur de la traduction roumaine, surprenante autant par ses dimensions que, surtout, par son contenu⁸.

Quoique l'œuvre d'un ecclésiastique, qui la signe «le plus humble de tous,

l'esclave et celui qui prie pour votre majesté, l'hiéromoine Athanase d'Agapia »⁹, elle impose par son ton plutôt laïque et « moderne » rapporté à la pensée de l'époque et, aussi, en accord avec de nombreuses compositions des savants roumains et grecs, établis ou passagers à cette époque-là aux pays roumains. Le texte comme tel se constitue dans un véritable « Eloge du verbe », verbe qui n'est pas celui mystique incarné des textes et des commentaires ecclésiastiques, mais l'instrument humain du langage, véhicule de la connaissance et moyen de communication, vu comme une « parure » qui différencie l'homme de tous les autres êtres du Créateur, expliqué et glorifié par une série de métaphores et d'analogies, circulant à l'époque. Le texte prouve la parenté de l'auteur avec les milieux intellectuels les plus élevés de l'époque, manœuvrant idées, notions et figures stylistiques communes à l'humanisme roumain du XVII^e siècle et du début du siècle suivant : l'antithèse lumière — ténèbres (le verbe étant évidemment lié à la première) avec une intense circulation dès le milieu du XVII^e siècle¹⁰; l'image reflétée dans le miroir — thème connu, commun aux lettres et aux beaux arts maniéristes et baroques, apparaissant chez Udriște Năsturel¹¹, dans les textes de Miron Costin¹² et Cantemir¹³ ou dans ceux d'autres savants¹⁴; ou bien le parallèle avec le peintre qui arrive — par d'autres moyens — au même but : l'instruction et la délectation.

De la partie finale de la « Postface » — dans le contexte d'une autre suite d'analogies d'expression poétique — nous apprenons que l'œuvre de Gerasimos — le *Panégirique* — est en effet une sorte d'équivalent — écrit et prononcé, étant donné sa fonction¹⁵ — de la construction du monastère de Hurez, en quelque sorte une autre facette de la même pensée du fondateur, Constantin Brâncoveanu, de créer des œuvres qui résistent pour la gloire de l'empereur Constantin, son propre patron et, en même temps, celui de la grande fondation monastique de Vilcea. La « Postface » ne souligne pas le parallèle entre l'empereur vainqueur de Maxence et l'introducteur du christianisme officiel et Constantin Brâncoveanu, le protecteur des chrétiens de la Turcocratie,

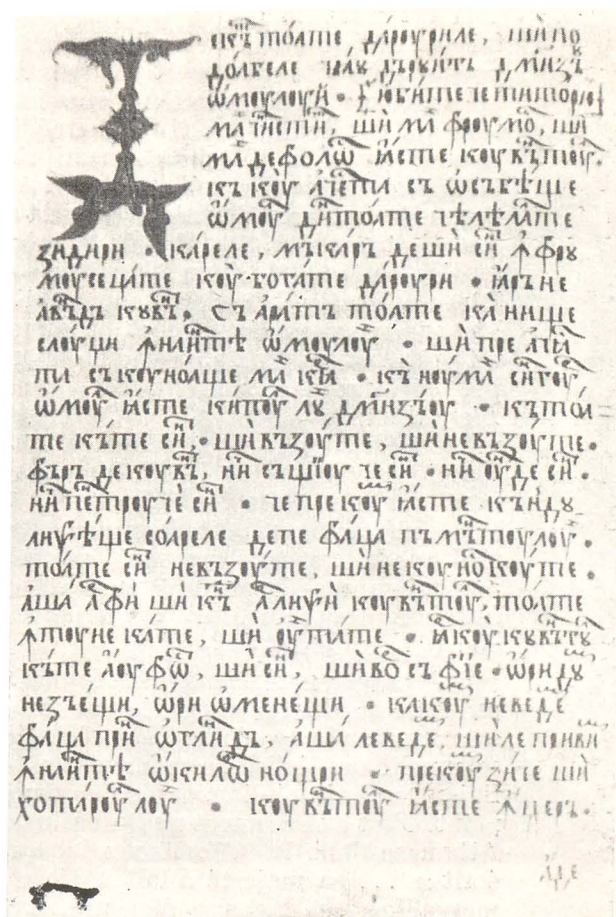


Fig. 5. — Mss roum. 766. Première page de la « Postface » due au moine Athanase d'Agapia (f. 134v).

parallèle suggéré en échange par le texte de Gerasimos, en indiquant par des exemples, des citations ou des tournures rhétoriques la voie de la vertu dans laquelle a brillé comme modèle le saint patron.

Le texte grec du *Panégirique* a été réalisé — conformément à la datation offerte par la présence du sceau de Gerasimos — en 1692¹⁶, et de la « Postface » est issue l'idée que le manuscrit a été donné au monastère de Hurez dans sa version bilingue, complétée par Athanasios du texte mentionné¹⁷, version qui n'est plus datée.

Mais nous pensons que la traduction roumaine ne saurait être longuement postérieure à la version originale grecque, déduction qui résulte de la corroboration par les données concernant la construction, la décoration et la consécration de la grande église de Hurez¹⁸.

Il est possible qu'on ait lu l'Eloge, faisant allusion aux actes les plus importants de Constantin et de sa mère Hélène, lors de la première consécration qui eut lieu en juin 1692, immédiatement après la mise de l'inscription dédicatoire, dans laquelle on ne spécifie pas le jour exact, mais il est certain que c'est avant le 8 juillet de la même année, lorsque le nouvel évêque de Rîmnîc, Ilarion, y officiait sa première liturgie comme hiérarche et ordonnait un prêtre et un diacre, nouvelle offerte par une notation autographe sur son *Livre d'heures* personnel¹⁹ de l'higoumène Jean, celui-ci accédant à cette fonction à Hurez après Paisie provenant du monastère de Bistrița²⁰. Ce Panégyrique pouvait être à ce moment là rien que la version grecque, spécialement commandée par le prince ou offerte par propre initiative par le patriarche d'Alexandrie.

Suivra, peu après, la version roumaine qui fut sans doute demandée par Brâncoveanu en vue de la consécration solennelle de l'église au moment de son finissage par la réalisation de l'ensemble peint. C'est à ce moment que fait allusion Athanase dans la « Postface » lorsqu'il écrit : « ... sa majesté a fait bâtir une merveilleuse et fameuse demeure, avec toutes sortes de matériaux muets embellie, dans laquelle on trouve l'image charnelle de l'icône des heureux empereurs Constantin et Hélène, pour la louer ... et, aussi, des demeures parlantes, telles cet *Eloge* ... dans lequel on a peint la très brillante icône de l'âme heureuse de ces saints empereurs »²¹.

Sachant que la peinture de la grande église était terminée — conformément à l'inscription dédicatoire du narthex — le 30 septembre 1694²², il est possible que la consécration solennelle ne soit pas trop éloignée en temps. Aucune source de l'époque n'en parle. Le prince n'y a pas participé et, d'après la Chronique de Radu Greceanu, jusqu'en 1697 il n'a fait aucun voyage vers sa principale fondation « qu'il a trouvée très parée »²³. On peut donc dater la version roumaine, approximativement dans l'intervalle 1692–1694, soit 1694–1697 au plus tard²⁴.

En dehors du texte, le manuscrit dédié à Hurez contient également une intéressante décoration enluminée, aux

traits qui la distinguent parmi les productions artistiques du genre, à l'époque brancovane²⁵.

Sur la feuille lv du manuscrit (fig. 6) — qui appartient au premier cahier de la version grecque — a été peinte une image des empereurs Constantin et Hélène qui soutiennent entre eux, conformément aux prescriptions de *l'Herminéa* byzantine, la croix, portant les significations connues : instrument de la rédemption, objet découvert par l'impératrice-mère Hélène et symbole du triomphe du christianisme lié au nom de Constantin. Dans la rédaction traditionnelle-canonique de ce thème iconographique la croix est nue (telle qu'elle a été découverte par l'impératrice Hélène), elle n'est donc qu'un souvenir de l'offrande rédemptrice, un signe et non une remémoration de ce moment associé à l'image de celui qui s'est sacrifié (fig. 7).

Dans l'image peinte sur le livre offert à Hurez apparaît aussi la figure du crucifié, composition qui, du point de vue typologique, constitue une variante extrêmement rare — peut-être unique même — du thème des Saints Empereurs dans la peinture orientale²⁶.

Il est probable que sa présence en tête du manuscrit s'explique tout d'abord par la personne de l'auteur du texte — le patriarche et le pape d'Alexandrie, Gerasimos Paladas, intellectuel connu dans le monde insulaire, humaniste et poète remarquable²⁷, auteur de sermons appréciés que Radu Greceanu mentionne également²⁸. Et l'auteur de la version roumaine de *l'Eloge* lui dédie des mots d'une sincère admiration : « ... s'étant lui aussi (le patriarche Gerasimos) abreuvé à la source vivante de l'instruction, il a composé beaucoup de "mots" d'enseignement parmi lesquels cet *Eloge* du trop heureux Constantin, qui n'existait pas jusqu'à présent ... Et il a démontré, que, à part la louange et l'histoire des saints, il connaît toutes les sciences (« Epistimia »), c'est-à-dire, les maîtrises de la philosophie qui sont : la rhétorique, la logique, la physique, la métaphysique, la géométrie, l'astronomie, l'arithmétique, la musique et la haute théologie. C'est de tout cela qu'il s'est servi pour y semer, aussi peu que possible, ce qu'il a considéré nécessai-



Fig. 6.—Mss roum 766. Les Saints Empereurs Constantin et Héléne (f. 1v).



Fig. 7.—Mss roum. 1396. *Obituaire du monastère de Hurez*. Les Saints Empereurs Constantin et Héléne (f. 1v).

re »²⁹. Athanase, probablement corydaléen comme formation³⁰, reconnaît dans le patriarche d'Alexandrie un personnage apparenté comme structure intellectuelle et philosophique et il n'hésite pas à le louer.

On connaît les liaisons artistiques de la Crète avec la région de Venise, tout comme les contaminations d'ordre formel et stylistique entre la création des artistes de l'île avec ceux de la Sérénissime République, aux XVI^e—XVII^e siècles³¹. Quoique, généralement, on accepte une certaine résistance crétoise aux innovations occidentales d'ordre iconographique³², on suppose que la formation humaniste de Gerasimos, tout comme un certain goût synerétique (qui, malheureusement, n'a pas été étudié) de la ville où il siegeait aient rendu facile l'acceptation d'une image sacrée qui, au fonde,

ne contrevenait qu'à une tradition, même si elle avait gagné un certain statut de règle, et dans laquelle la contamination avec les crucifix occidentaux ne paraissait pas inconvenable aux canons. Le crucifix, non usité comme tel dans l'Eglise orientale, dans celle roumaine y compris, apparaîtrait, par exemple, représenté dans certaines images sacrées, comme celle de Sainte Catherine d'Alexandrie³³, dues aux peintres crétois, même extrêmement traditionalistes, comme Jérémie Paladas (avant 1612), ou chez G. Klotzas, E. Lambardos et Victor, plus ouverts aux renouvellements³⁴.

L'idée que l'enluminure comme telle et l'entier texte grec du manuscrit en discussion aient été réalisés à Alexandrie — idée promue par G. Enăceanu³⁵ — semble ainsi valable, mais l'argumentation de celui-ci — qui ne remarque pas



Fig. 8. — Sebastian Hann, Reliure en argent pour un *Evangelie* donné au monastère de Hurez en 1709.

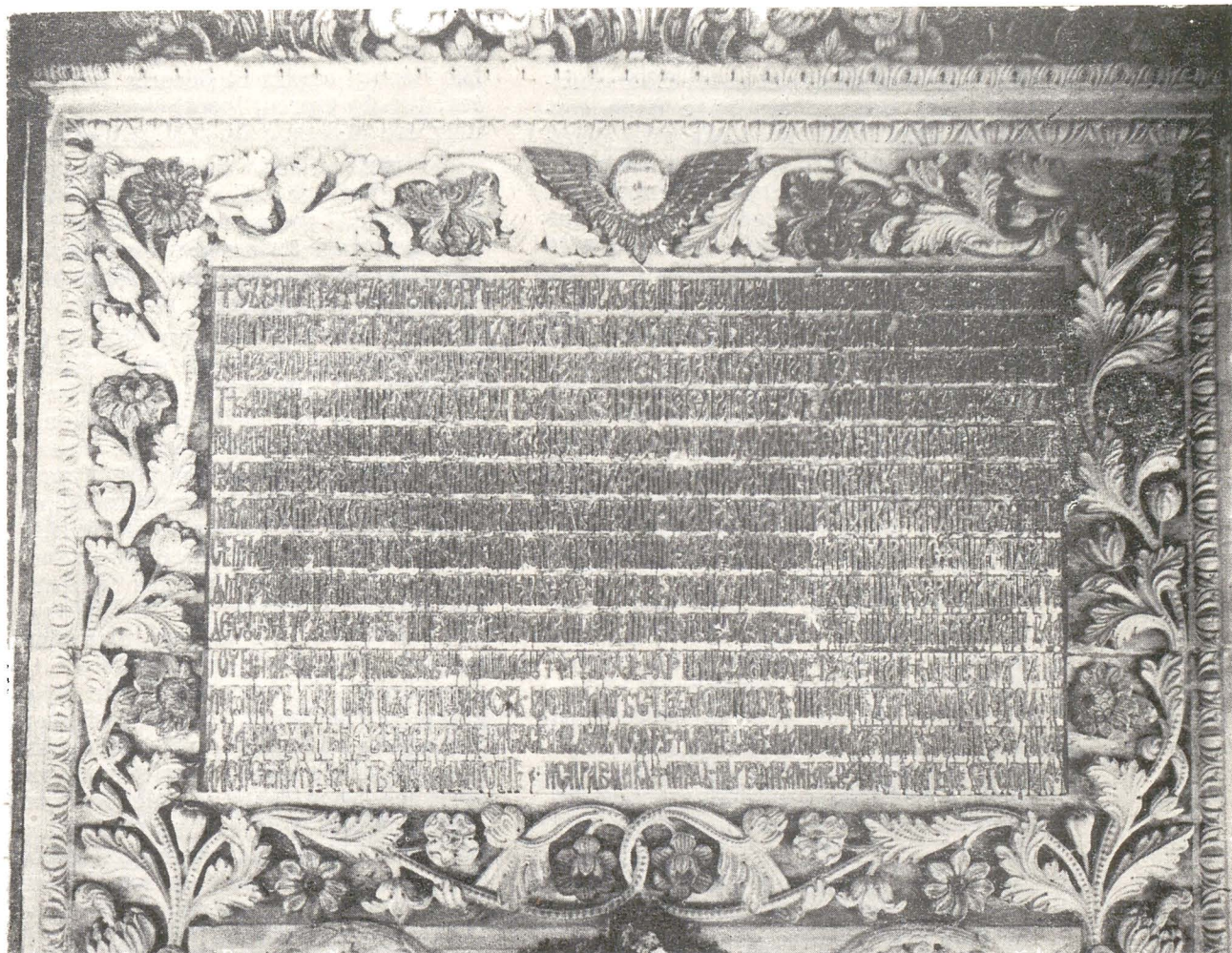


Fig. 9. — Église de la cour princière de Doicești-Dimbovița. Peinture sur la paroi ouest du naos : les Saints Emperours Constantin et Hélène, 1707.

la bizarrerie iconographique au moins — basée principalement sur l'analyse de la chromatique, ne peut pas être soutenue. Mais la vision et la technique dans lesquelles est réalisée la miniature sont loin du maniérisme de source vénitienne des icônes crétoises du XVII^e siècle, étant plutôt proches de celles des fresques et, dans une certaine mesure, des icônes de tradition byzantine : le fond unitaire bleu-verdâtre pour le ciel et vert foncé (presqu'entièrement perdu) pour le sol, tout comme la réalisation des figures renvoient à la fresque, tandis que les couronnes, les vêtements aux lumeggiatures dorées et aux ombres empourprées, et l'image du Crucifié, ressemblent plutôt aux icônes. Pour le cadre

fleuri on a employé des motifs intégrés à une vision plus proche de l'Occident que de l'Orient.

L'exhortation d'Athanase dans la « Postface », « ...comme vous vous réjouissez et faites les délices des yeux à la vue de la beauté et des ornements de cette sainte demeure, de même voyez ce bouquet de mots merveilleux... »³⁶, semble être exhaucée. Le manuscrit grec arrivé dans le milieu monastique de Hurez — où il y avait déjà un scriptorium³⁷ — avec la version roumaine peut-être pour y être complété impressionna, par la nouveauté du type iconographique et par l'autorité de laquelle émanait le modèle — le patriarche d'Alexandrie — celui ou ceux en mesure de décider sur la sélection



des variantes typologiques, acceptables dans la décoration peinte de l'ensemble et dans celle de certaines pièces qui lui ont été destinées. Ainsi, l'image de la croix dans la variante d'un crucifix occidental, flanquée par les deux saints, sera reprise dans le milieu de Hurez ³⁸, mais aussi dans d'autres fondations de Brâncoveanu. Elle apparaît dans la peinture de la grande église, terminée en 1694³⁹, sur une icône impériale de l'oratoire, datée généralement 1696–1697⁴⁰, dans le naos de l'église du couvent des Saints Apôtres, peint en 1700⁴¹, sur l'épitrachéliion brodé de Despinetas, offert par le voïvode et sa femme, figurés avec leurs quatre fils aux extrémités de la pièce⁴², et sur la reliure en argent de 1709, réalisée par le maître Sebastian Hann de Sibiu, à la commande de Brâncoveanu⁴³ (fig. 8). En dehors du milieu proprement dit de Hurez, l'i-

mage apparaît aussi sur le mur ouest du naos de l'église de la Cour princière de Doicești (district de Dîmbovița) (fig. 9), dans le voisinage de l'arcade de passage vers le pronaos, arcade soulignée par une archivoltte enfoncée, décorée d'un motif végétal très apparenté au frontispice de la miniature du «Panégirique»⁴⁴.

En faveur de la qualité de prototype de la miniature du manuscrit grec pour toutes cette série d'images identiques plaide le fait que sur la reliure en argent de l'Evangile donné par Brâncoveanu en 1692 à l'occasion de la première consécration de la grande église apparaît la variante classique-canonique du thème⁴⁵.

Tout aussi nouveaux comme vision et réalisation plastique sont les frontispices des pages de titre de «l'Eloge à Brâncoveanu» et du «Panégirique» proprement dit, identiques comme pen-

Fig. 10.—Monastère de Hurez. Encadrement de l'inscription dédicatoire de l'église mise sous le vocable des Saints Empereurs Constantin et Hélène.

sée plastique et résolues dans l'esprit de la Renaissance occidentale (fig. 1 et 3). Rencontrant un autre filon, existant déjà comme tendance dans certaines manifestations des arts décoratifs de Valachie (les ornements de livres, l'argenterie, partiellement la sculpture en pierre), ces éléments vont influencer la miniature de l'époque et l'ornementation monumentale peinte et sculptée⁴⁶ (fig. 10).

Tandis que le type du premier frontispice fait allusion à la composition, déjà adaptée, des livres imprimés en Valachie, avec des vers « politiques » qui accompagnent les armoiries, dans l'Eloge de Brâncoveanu le blason est remplacé par une image symbolique-métaphorique renvoyant, par l'image d'un phœnix dans un médaillon de flammes (fig. 1), au parallèle Constantin le Grand—Constantin Brâncoveanu. L'autre frontispice (fig. 3) contient les armoiries de la Valachie dans un médaillon de lauriers, soulignant clairement une fois de plus la destination valaque de la composition. Les deux grandes initiales, très élaborées, renvoient à certains manuscrits grecs somptueux, écrits parfois sur notre territoire même⁴⁷.

Les frontispices et les initiales de la version roumaine — f 67,71 — sont d'une toute autre facture (fig. 2 et 4) : somptueux, dominés par l'éclat de l'or délimité et modulé par de fines lignes noires, ils ont une élégance particulière, due, aussi, au graphisme plus accentué. Il faut souligner le fait que la seule image figurative — le couple des deux empereurs sur le premier frontispice — f. 71 — (fig. 2), dessiné à l'intérieur d'un médaillon oval de lauriers, flanqué de deux paires de grandes fleurs d'or — n'adhère pas au renouvellement iconographique introduit par la version grecque du manuscrit : même la croix est nue, telle qu'elle avait été perpétuée par la tradition. Les deux initiales, chacune, formée d'une seule fleur immense d'or, se rallient au même esprit et il est possible que ce décor soit issu toujours de la main d'Athanase, étant apparenté — tout comme l'écriture semi-onciale qui imite l'imprimerie — aux documents solennels de l'époque ou à d'autres manuscrits décorés, comme, par exemple,

« Chapitres d'enseignement de l'empereur Basile I le Macédonien pour son fils Léon », copiés et décorés par « Lefter, fils de Oprea, logothète », la même dernière décennie du XVII^e siècle⁴⁸.

La seule initiale différente est celle de la « Postface » (fig. 5), réalisée d'entrelacs de bandes rouges, apparentée de près aux lettrines des ouvrages manuscrits de la tradition moldave des XV^e — XVIII^e siècles.

Dans l'ouvrage cité au début, Ghenadie Enăceanu identifie d'une manière plausible le moine Athanase à l'un des compagnons de l'évêque Mitrofan de Huși, venu de Moldavie en Valachie et ultérieurement chargé de l'organisation de la nouvelle imprimerie princière auprès de l'Evêché de Buzău⁴⁹. Athanase, en dépit de ce que pensait Enăceanu de lui, n'était pas seulement un parfait connaisseur de la langue grecque et de sa langue maternelle, comme l'attestent la traduction du *Panégirique* et surtout la belle et originale « Postface », mais également, un artiste. Le fait qu'il avait laissé dans le texte roumain quelques lacunes blanches pour les équivalences grecques pourrait être une preuve soit du fait qu'il écrivait à mesure qu'il traduisait, soit que, n'ayant pas sous la main d'instruments de travail suffisants ou un autre connaisseur parfait du grec avec lequel il puisse se consulter comme il était l'habitude dans des circonstances pareilles⁵⁰, il s'était proposé de revenir plus tard pour trouver le mot ou l'expression indiqués, mais, probablement, il n'a plus eu le temps de le faire. Mais Athanase n'est pas un moine quelconque, inconnu, venu de Moldavie et dont le nom est rencontré par hasard sur les feuilles d'un manuscrit de commande aulique valaque. Justement étant donnée la commande, cela n'aurait pu être ainsi, et Ghenadie Enăceanu lui-même est disposé à l'identifier à l'auteur d'une partie de la traduction d'*Albina* (Mélisse), qui se trouve dans le manuscrit copié par « erei (prêtre) Nicola » qu'il avait offert à l'Académie, avec le codex dont nous nous occupons⁵¹. Toujours en qualité de traducteur, le nom d'Athanase apparaît sur un autre manuscrit d'*Albina*, copié également par Nicola, « grămăticul » en 1686⁵², en

compagnie du très honoré évêque Mitrofan, loué pour son instruction⁵³.

Depuis Ghenadie Enăceanu et jusqu'à présent, l'activité d'Athanase est restée pratiquement inconnue ; les chercheurs n'ont pas observé une troublante coïncidence : à la fin de l'« Evangile gréco-roumain », imprimé à Bucarest en 1693, se trouve une *lettre aux lecteurs*, où nous apprenons le nom du traducteur de la version roumaine : « ...le tout petit parmi les moines, Athanase le Moldave »⁵⁴. Nous en avons ainsi la preuve de l'entière reconnaissance des mérites d'Athanase comme traducteur et implicitement de son rôle dans la culture commune des deux pays roumains.

Nous pensons que, de ce que nous venons de dire jusqu'ici, il est clair que nous avons à faire à une personnage complexe, parfait connaisseur de la langue grecque et habile manieur du

roumain auquel — en dépit des difficultés dont il ne se plaint pas comme Radu Greceanu, son contemporain entraîné comme traducteur dans des actions similaires⁵⁵ — il sait donner une forme littéraire, étant apparenté, du point de vue spirituel aux humanistes de formation corydaléenne, tout en étant un calligraphe remarquable et un sensible miniaturiste.

Du point de vue historique et artistique, le manuscrit dont nous nous sommes occupés — l'un des plus précieux de cette époque — s'inscrit comme un trait d'union entre les pays roumains et l'Orient orthodoxe, à une époque tellement ouverte au renouveau et aux liaisons de toutes sortes de la Valachie avec l'Orient et l'Occident, époque inscrite dans l'histoire sous le nom de Constantin Brâncoveanu.

Notes

* Le texte a été présenté comme communication avec le titre « Un manuscrit brancovan de la Bibliothèque de la Académie de la R. S. de Roumanie et ses co-notations historiques et artistiques », à la Session scientifique organisée le 28 oct. 1988 à la même Bibliothèque.

¹ G. Enăceanu, *Două manuscrise românești din secolul XVII*, in *Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii Literare*, série II, Bucarest, 1892, tirage à part, p. 35.

² Dans le tirage à part que nous avons utilisé, la partie concernant la « Mélisse », se trouve aux pages 1—34, et la deuxième, ayant comme sujet notre manuscrit, aux pages 35—72.

³ L'analyse codicologique a été réalisée par G. Enăceanu, *op. cit.*, p. 38. Le texte est calligraphié sur un papier blanc, de deux qualités et avec deux types de filigranes, correspondant aux deux versions co-liées dans le codex ; dimension des pages : 27 × 19,9 cm ; reliure originale, en cuir marron clair (pas rougeâtre, comme le décrit Enăceanu), ornée de deux côtés d'estampage à feuille d'or. Le centre de la première couverture est décoré d'un médaillon avec la Crucifixion (non pas avec les Empereurs Constantin et Hélène, comme l'estimait Enăceanu).

⁴ Radu Greceanu, *Viața lui Constantin Vodă Brâncoveanu*, in *Cronicari munteni*, Ed. Minerva, Bucarest, 1984, pp. 149—150, 155, 158. En 1707 cet auteur nota que le patriarche « est maigre et très vieux, selon sa nature humaine, mais beaucoup plus haut et plus honoré comme science qu'auparavant » (p. 149).

⁵ C'est le cas du patriarche Macaire III Z'aim d'Antioche, qui a séjourné dans les pays roumains entre 1654—1658, ou, à l'époque de Constantin Brâncoveanu (1688—1714), des patriarches de Jérusalem Dosithée et Hrisanthe Notaras ou de plusieurs évêques de Grèce ou des sièges d'Asie Mineure.

⁶ Conformément aux préfaces des livres imprimés pendant son règne, qui toutes, font l'éloge des ses dons spirituels et humains et aussi de sa générosité (Voir I. Bianu et N. Hodoș, *Bibliografia românească veche*, I, Bucarest, 1903, passim).

⁷ C'est une partie du titre de la version roumaine (f. 71). Sous le titre *Epistole și panegiric*, le manuscrit est mentionné chez G. Popescu-Vilcea, *Miniatura românească*, Bucarest, 1982, p. 113, cat. 38, fig. 150—151, sans bibliographie.

⁸ Dans les livres imprimés contemporains, les textes de ce type sont placés au commencement, immédiatement après la page-titre, et parfois avant l'Eloge adressé au prince. La solution adoptée ici indique qu'il ne s'agit pas d'un livre de culte habituel, mais d'une œuvre d'auteur et de sa version traduite en roumain.

⁹ Athanase provenait donc d'un monastère de Moldavie. G. Enăceanu supposait qu'il est venu en compagnie de l'ancien évêque Mitrofan de Huși, obligé de quitter la Moldavie à cause de ses convictions politiques (*op. cit.*, p. 70).

¹⁰ Voir les Préfaces des livres imprimés en Valachie à l'époque de Matei Basarab (1632—1654) ; *Evanghelie învățătoare*, Ed. Govora, 1642 et Ed. Dealu, 1644 (cf. I. Bianu et N. Hodoș, *op. cit.*, pp. 123, 146).

¹¹ Udriște Năsturel, dans la Préface à *Evanghelie învățătoare*, Govora, 1642 : « Les ténèbres du péché — la lumière de l'Empire de la miséricorde » (I. Bianu et N. Hodoș, *op. cit.*, loc. cit.).

¹² M. Costin, *De neamul moldovenilor*, Ed. P. P. Panaitescu, Bucarest, 1958, pp. 241—242 : « L'écriture — miroir de l'âme humaine » ou « ce livre est miroir voyant vers le Dieu, lumière non éteinte par l'éclat de la pensée ».

¹³ D. Cantemir, *Hronicul vechimii moldo-plahilor*, Bucarest, 1970, p. 180 : « Comme dans un miroir, cherche l'image et la stature et l'honneur et l'ancienneté de ta gent ».

¹⁴ Un manuscrit roumain de 1688 (BAR, Mss. roum. 2472) du livre de Philippe le Silencieux (XI^e siècle) porte une note : « Livre qui s'appelle en grec Dioptra, en slavons Zártsalo et en roumain Oglinda/Miroir » (f. 131v).

¹⁵ Pendant la consécration d'une église on lisait la vie du saint patron et un office spécial lui était dédié. Le rituel était répété chaque année le jour de fête du même patron.

¹⁶ BAR, Mss. roum. 766, f. 4v.

¹⁷ *Ibidem*, f. 134v—136v.

¹⁸ Radu Greceanu place le commencement de couvent en 1690 (*op. cit.*, p. 31). Pirvu Cantacuzino, le cousin du prince, a été ordonné surintendant des travaux. Il mourut pendant l'été 1692, peu après la date mentionnée dans l'inscription dédicatoire sculptée en pierre de la grande église (N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, Bucarest, 1, 1905, p. 185). La peinture intérieure était finie le 30 septembre 1694 (*Ibidem*, p. 186).

¹⁹ Le *Ceaslov* (Livre d'Heures) a été copié en 1691 par le grammaticien Păun pour Ioan, en ce temps-là higoumène du monastère de Cimpulung. Sur le folio 254, Ioan lui-même nota qu'il était nommé higoumène à Hurez le 20 sept. 1691. (BAR, Mss. roum. 2381).

²⁰ Les monastères ont eu des higoumènes dès le moment de leur fondation. Le premier higoumène de Hurez était Paisie, fait communiqué par le moine Nicolas de Brincoveni dans une note sur le manuscrit de la *Vie du Saint Niphon*, copié par lui à Hurez en avril 1691; Paisie était l'ancien supérieur du monastère de Bistrița—Vilcea, transféré au nouveau couvent à l'ordre de Constantin Brâncoveanu (BAR, Mss. roum. 2462, f. 173v—174).

²¹ BAR, Mss. roum. 766, f. 136.

²² Voir supra note 19.

²³ R. Greceanu, *op. cit.*, p. 89.

²⁴ La version grecque se trouvait à Hurez avant 1694, comme le prouve la présence de l'image du Christ crucifié dans la composition des Empereurs Constantin et Hélène du naos (voir infra). C'est une supposition basée sur la dernière apparition officielle d'Athanase en 1693 (voir supra, pp. 34—35 et note 54). Il est presque certain qu'il a traduit *L'Eloge* dans le monastère, où il a eu l'occasion d'en admirer les peintures qui venaient d'être achevées.

²⁵ Voir notre étude, *La miniature de l'époque du prince Constantin Brâncoveanu*, in *M.I.A.*, 1988, n° 2, pp. 20—29.

²⁶ La représentation canonique de l'Herméneia byzantine comporte une grande croix nue, soutenue par l'empereur Constantin le Grand et sa mère Hélène (Dionys de Fourne, *Livre de peinture*, Ed. roumaine, Bucarest, 1979, pp. 203, 204).

²⁷ Al. Embiricos, *La Renaissance crétoise. XVI^e—XVII^e siècles*, Paris, 1960, p. 58.

²⁸ Radu Greceanu, *op. cit.*, pp. 149—150.

²⁹ BAR, Mss. roum. 766, f. 135v—136.

³⁰ On peut déceler quelques traces de cette pensée même dans le texte assez court de la Postface du manuscrit en discussion.

³¹ Al. Embiricos, *L'école crétoise, la dernière phase de la peinture byzantine*, Paris, 1967, passim.

³² *Ibidem*, pp. 195—196.

³³ *Ibidem*, pp. 182—184, 195—196; M. Chadzidakis, *Icones grecques à Venise. Icones de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise, 1962, pour l'icone de la Sainte Catherine (pl. 56, p. 113—114) représentée avec un crucifix dans la main.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ G. Enăceanu, *op. cit.*, p. 41.

³⁶ BAR, Mss. roum. 766, f. 136—136v.

³⁷ Voir supra note 20. Ce scriptorium aura une longue activité. Il faudrait mentionner qu'ici a été écrit et décoré d'une enluminure avec l'image classique des Saints Empereurs l'*Obituaire* du monastère, commencé en 1699 par l'higoumène Ioan (BAR, Mss. roum. 1396).

³⁸ Corina Popa, *Pictura bisericii mănăstirii Hurez — realitate artistică și culturală a secolului al XVII-lea*, in SCIA, 1986, p. 18, où se trouve aussi l'affirmation que cette rédaction iconographique n'est retrouvée que dans le milieu du monastère de Hurez.

³⁹ Voir supra note 18.

⁴⁰ Al. Efremov, *Portrete de donatori în pictura de icoane din Țara Românească*, in BMI, 1971, n° 1, p. 45, fig. 9/p. 48.

⁴¹ Inscription des peintres dans le narthex.

⁴² M. A. Musicescu et A. Dobjanschi, *Broderia peche românească*, Bucarest, 1985, cat. 112/p. 53, pl. 111.

⁴³ C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în țările române*, Bucarest, 1968, p. 316, fig. 254.

⁴⁴ Cette variante iconographique n'a pas été remarquée jusqu'à présent dans cet ensemble pictural, généralement peu connu.

⁴⁵ C. Nicolescu, *op. cit.*, p. 303, fig. 242.

⁴⁶ Voir supra note 25 et aussi, T. Voinescu, *Studii asupra stilului brâncovenesc, Portulul*, in SCIA, 1968, n° 1, pp. 3—23.

⁴⁷ Voir T. Sinișgalia, *La miniature volive de l'époque de Matei Basarab, Implications, significations*, in *Revue Roumaine d'Histoire*, 1985, n° 3, pp. 231—247.

⁴⁸ BAR, Mss. roum. 1705.

⁴⁹ G. Cocora, *Un mare tipograf român din secolul al XVII-lea, de circulație europeană, episcopul Mitrofan al Buzăului*, in BOR, 1977, n° 9—12, pp. 981—997.

⁵⁰ G. Enăceanu, *op. cit.*, pp. 66—67.

⁵¹ *Ibidem*, p. 70. Le recueil *Abina* (Mélisse) se trouve à la Bibliothèque de l'Académie de la R. S. de Roumanie, Mss. roum. 484.

⁵² BAR, Mss. roum. 1357.

⁵³ BAR, Mss. roum. 1357, f. 314.

⁵⁴ N. Bianu et N. Hodoș, *op. cit.*, p. 334. Le texte ci-mentionné se trouve à la page 320 de cet *Evangile gréco-roumain*, imprimé à Bucarest.

⁵⁵ N. Bianu et N. Hodoș, *op. cit.*, p. 320 : *Préface au lecteur*, du livre *Mărgăritare* (Perles) de St. Jean Chrysostome, imprimé à Bucarest en 1691.

On ne saurait faire trop d'affirmations catégoriques au sujet de l'art et s'il y en a quand même toujours, elles ont fort peu d'utilité. En effet, elles ont l'air de baigner dans l'eau stagnante d'une banalité tellement épaisse que l'on devient capable de tout tenter, pourvu que l'on s'en sauve. Mais tout marais a ses sources vives ; aussi, après avoir pris ses précautions de ne pas s'enliser dans la vase, ne faut-il pas reculer devant l'effort de les retrouver et de les rouvrir.

Or, entre les affirmations de ce type, une des moins fécondes semble être la constatation que la figure humaine a incessamment été la préoccupation essentielle de la peinture ou de la sculpture. Faudrait-il s'en étonner, discuter savamment la chose ? Probablement non. En tout cas on ferait mieux de laisser les philosophes se charger d'éclaircir ce problème ou de l'obscurcir davantage.

L'historien de l'art, en revanche, peut en tirer une observation qui, quelque banale qu'elle aussi puisse paraître au premier abord, cache néanmoins un aspect plus fertile : car, s'il est vrai que l'homme a toujours aimé se représenter soi-même, il s'en faut de beaucoup que toutes ces représentations de la figure humaine soient de vrais portraits ; sur l'ensemble de ces images il y en a même relativement assez peu qui le sont.

On peut, par conséquent, admettre que la préoccupation plus ou moins intense pour le vrai portrait constitue, dans l'histoire universelle de l'art, plutôt une exception et que ce sont seulement les moments et les places ouverts à l'influence de l'esprit grec qui l'attestent et que ce sont seulement les artistes imbus de ce que l'on peut appeler « humanisme classique » qui s'y rattachent. Voilà pourquoi le penchant au portrait dépasse les styles et les courants et a peu à faire avec ce que l'on nomme, depuis H. Focillon, « la vie des formes ». C'est une tendance qui exprime au plus fort degré la culture européenne, en lui définissant un des plus saillants et des plus singuliers traits.

LE PORTRAIT CHEZ NICOLAE GRIGORESCO ET ION ANDREESCO ET LA FIN DE L'HUMANISME CLASSIQUE

Andrei Cornea

Peindre un portrait authentique (et non seulement tracer n'importe comment le contour d'un visage humain) c'est en conséquence refaire un geste culturel appris, en dernière instance, des Grecs. C'est un geste gros de significations, à travers lequel on rejoint la grande tradition européenne — mais aussi ses préjugés essentiels. Qu'il nous soit alors permis d'extraire de ces significations celles qui nous semblent être les plus notables et qui décrivent des conditions en dehors desquelles le portrait ne saurait exister.

Tout d'abord, faire le portrait authentique d'un homme c'est, d'une façon ou d'une autre, faire le portrait de l'Homme. Il s'agit de voir dans celui-ci un être à part et unique en son genre, le centre du monde, comme le voulait Pic de la Mirandole, la mesure universelle des choses, selon Protagoras. On ne s'assied pas, en tant que portraitiste, devant son modèle humain, comme on s'assiérait devant un cheval ou un chien : on en ressent une vive exaltation. Et même si l'on n'estime pas trop son personnage, on en vénère toutefois l'espèce — l'humanité, sinon on ne serait plus portraitiste et on s'en irait peindre les oiseaux du ciel.

Le vrai portraitiste, lorsqu'il accomplit sa tâche, semble se rappeler toujours que c'est l'Homme qu'il doit peindre, à savoir, le microcosme, l'unique miroir de l'univers, le lieu sacré

où l'Esprit du Monde devient conscient de soi-même. Faire un portrait dans le plein sens du mot, c'est donc croire implicitement, à l'instar des Grecs, à l'unicité de la condition humaine et à la position particulière que l'homme occupe dans l'économie du Tout.

Le portrait est, ensuite, un témoignage de la distinction personnelle, qu'il sait aiguïser et rendre d'une façon éblouissante. Le portrait authentique plaide contre l'impression que cette distinction serait banale, fortuite et dépourvue d'intérêt. Tout au contraire il veut qu'on la reconnaisse comme essentielle et significative. A travers le portrait, l'individu rend manifeste sa qualité de personne, sinon celle de personnalité. Or, il est connu qu'une conscience claire de la qualité de personne portée par l'individu n'est apparue que chez les Grecs. C'est d'eux que les Européens l'ont héritée, pour la développer ensuite à travers toute leur histoire. En dehors de l'espace culturel européen, la « personne » semble être ou bien ignorée ou bien mésestimée, comme c'est le cas dans l'Inde, où on la considère comme un aspect superficiel et même nuisible de l'être. Mais, dès qu'on ne voit plus dans l'humain la personne, le portrait, dans le plein sens du terme, ne saurait apparaître.

C'est toujours de l'humanisme classique que l'art du portrait a hérité le principe que voici : la personne dont on fait le portrait tend à s'imposer comme modèle de vie ou de conduite. Ce n'est pas seulement une personne que le portrait représente, mais bien une personne exemplaire, fût-il dans un sens positif ou négatif. L'artiste est censé aimer, admirer ou, par contre, haïr, mépriser la personne dont il fixe les traits sur la toile ; toujours est-il qu'elle ne lui est pas indifférente. Elle semble même un peu vouloir prêcher et, regardant les gens qui la regardent, elle voudrait leur conseiller ou leur déconseiller de l'imiter.

Il est bien naturel qu'à ces trois facteurs sur lesquels repose l'art du portrait s'opposent trois facteurs contraires. Ils peuvent affaiblir ou même anéantir totalement la possibilité qu'une image de l'homme devienne aussi un portrait. Premièrement, la tendance de voir dans l'homme un être parmi

les autres — c'est ce que font les civilisations non européennes et archaïques — enlève au portrait sa plus profonde raison d'être. Ensuite, tant que l'homme n'est envisagé qu'à travers le typique, le catégoriel ou l'universel, l'essor du portrait est sévèrement entravé. Enfin, si l'image de l'homme n'acquiert pas quelque exemplarité, si l'artiste regarde son modèle d'un œil indifférent ou froid, si l'admiration ou le dédain ne mobilisent pas son attitude, le tableau reste inachevé en tant que portrait, ce qui ne veut pas dire que sa valeur purement artistique devrait nécessairement en souffrir.

Il faut maintenant observer que, l'antiquité classique exceptée, le portrait fait son entrée dans l'art européen à partir du gothique. Il prend essor et mûrit pendant la Renaissance, le Baroque et le Classicisme ; vers la fin du XIX^e siècle, son évolution touche à son terme.

Avant le gothique, bien que l'on crût toujours, à l'instar des Anciens, à la position spéciale de l'homme, on accordait cependant une valeur toute faible à la différence personnalisée. L'homme, aussi bien que l'ensemble des créatures étaient pensés comme absorbés en Dieu et toute différence individuelle semblait être plutôt un accident. La seule personne digne de ce nom était la Divinité. Les rapports des âges postérieurs avec Dieu se sont à coup sûr compliqués et personnalisés. Cela veut dire que l'homme a pris le courage de se dresser devant Dieu comme une personne devant une autre. Se penser comme personne est devenu une des hantises de la civilisation européenne. C'est bien l'âge du portrait.

Or, vers la fin du XIX^e siècle, surtout à partir de l'impressionnisme, le portrait authentique décline. La raison n'en est pas trop difficile à découvrir.

En effet, la place spéciale et singulière de l'homme dans l'ensemble des êtres vivants — un dogme depuis les Grecs — vient à cette époque d'être mise en question. Le darwinisme et, en général, les nouvelles idées sur l'évolution biologique ont suggéré que l'homme n'est pas une exception dans l'ensemble du monde vivant. La limite infranchissable entre l'homme et les

animaux, à laquelle on croyait dur comme fer jusqu'alors, avait perdu d'un coup beaucoup de sa solidité et elle était même sur le point de s'effondrer. On distinguait de plus en plus clairement des continuités que les siècles antérieurs avaient ou bien ignorées ou bien négligées. La raison, tenue responsable du primat de l'homme et à laquelle la civilisation européenne s'était dévouée depuis les Grecs, avait elle aussi perdu de son prestige. Le romantisme déjà s'était efforcé de décrire les insuffisances de la raison, d'en dénoncer les erreurs, d'en proclamer les limites. L'intuitionnisme de Bergson avait repris le problème, le mettant au centre d'un grand débat théorique. En attendant l'éclosion de la psychanalyse, on tenait compte toujours davantage du sentiment, de l'instinct, de la passion, à savoir de ces composantes-là de l'âme qui rendent l'homme moins différent des animaux que ne faisait la raison.

Mais c'est aussi la valeur accordée à la personne, à son exemplarité qu'on voit maintenant décliner. Les causes étant multiples, la méfiance à l'égard de la raison y joue toujours un grand rôle. Car c'est seulement par la raison que l'on devient distinct en tant que personne, tandis que les passions et les sentiments nous démarquent seulement en tant qu'individus. Mais pour comprendre plus à fond cette méfiance, il convient d'avoir recours aussi à cette autre cause : les importantes transformations économiques et socio-politiques de la dernière partie du XIX^e siècle, l'autonomisation toujours plus accrue des classes sociales opposées, l'expression de plus en plus intense des sentiments nationaux ont conduit à une affirmation publique de l'esprit de corps à un degré inconcevable auparavant. Or, le groupe tend soit à évincer, soit à estomper la personne. Il veut que l'unique et l'irrépérable soient remplacés par le typique, il désire qu'on les réduise à une moyenne convenablement choisie. Le groupe cristallise ainsi un modèle humain spécifique auquel il aspire à s'identifier. Aux différences souples, complexes entre personnes on substituera toujours davantage des oppositions nettes et rigides entre les groupes.

Il n'y a aucun doute que la portée de telles transformations dans la conscience européenne n'ait été considérable. La destinée du portrait en fut, en tout cas, profondément changée. Aussi est-il facile d'observer que les mouvements artistiques qui se succèdent rapidement à partir de l'impressionnisme regardent le visage humain d'une manière de moins en moins compatible avec le portrait authentique. Les peintres sont maintenant enclins à examiner l'homme comme s'il s'agissait d'un fragment de paysage ou d'une nature morte, choses qui ne méritent aucune considération particulière. D'ailleurs, autant qu'ils le peuvent, ils veulent qu'aucun sujet ne l'emporte sur un autre et que tous soient également des prétextes. En tout cas, la figure humaine ne jouit plus de la vénération qu'on lui accordait auparavant. Elle est mise en page sous des angles désavantageux, on la soumet à des déformations qui laissent transparaître les passions et une brutalité d'où la raison se trouve naturellement exclue. Enfin, l'accent mis sur la couleur ou sur la touche réduit encore davantage la possibilité que la peinture rende manifestes les valeurs intellectuelles, dont la tradition humaniste était si fière et qu'elle exprimait surtout par le dessin.

On assiste donc, déjà vers la fin du XIX^e siècle, à la désintégration de ce complexe de facteurs psychologiques et culturels sur lesquels avait reposé l'art du portrait. La peinture moderne (je pense à ses courants principaux) ou bien refuse formellement le vrai portrait, ou bien elle s'en passe tout simplement. Autour de 1900, au moment où les recherches du docteur Freud préparent une véritable révolution dans la pensée européenne, c'en est fait du vrai portrait comme genre représentatif. Quant à l'humanisme traditionnel, il était déjà entré dans l'histoire.

2.

Personne ne conteste le fait que, avec Grigoresco, la peinture roumaine moderne a fait un grand pas en avant. Mais, en vérité, il s'agit seulement de son second pas. Le premier avait été l'œuvre des peintres antérieurs à Grigoresco

ceux dont la tâche avait été d'euro-péaniser la peinture roumaine, soumise, avant le XIX^e siècle, aux normes et aux buts de l'art de tradition byzantine. Or, après l'achèvement de cette étape, on avait besoin du talent et des options radicales d'un artiste d'exception, afin que la peinture roumaine devint non seulement « européenne » en général, mais aussi fille de ce moment-là que l'Europe justement traversait.

Notons que les circonstances biographiques ont aidé Grigoresco à se libérer vite des entraves que la tradition et le milieu pouvaient lui opposer. D'origine paysanne, ayant relativement peu fréquente un enseignement régulier, Grigoresco s'est formé en dehors des cadres réservés aux classes sociales plus privilégiées. Mais ces privilèges signifiaient aussi de forts préjugés culturels. Quant à sa formation de peintre, elle est, dès le début, « européenne » : dans l'espace de quelques années, Grigoresco a brûlé les étapes d'une évolution qui, ailleurs, a pris quelques siècles. Tout enfant encore, il commence à peindre des icônes à la manière néo-classique. Un peu plus tard, lors de son activité de fresquiste aux monastères de Zamfira et d'Agapia, il s'adonne avec passion à une interprétation libre des grands maîtres : Rubens, Titien, Michel-Ange, Raphaël, etc. qu'il connaissait par l'intermédiaire des estampes. Le pas suivant, il le fait bientôt à Paris, où l'artiste roumain étudie avec Sébastien Cornu. Grigoresco atteint par conséquent, dès sa jeunesse, le « degré zéro » de la peinture européenne du milieu du XIX^e siècle. Mais, pendant son premier séjour parisien, Grigoresco prend son vol et, au lieu de suivre paisiblement la tradition académique, il se joint aux peintres du plein-air, qui depuis des années déjà travaillaient à Fontainebleau.

Il n'entre pas dans notre intention de retracer la façon dont Grigoresco s'est frayé une voie indépendante et moderne dans l'art. Nous voulons seulement essayer de comprendre comment sa vision novatrice a influé sur son attitude à l'égard du portrait.

On peut dire d'emblée que la peinture de Nicolae Grigoresco exprime jusqu'à un certain point et justement à cause de son caractère moderne, la

désintégration du « complexe du portrait ». Le fait me semble d'autant plus remarquable que Grigoresco a su être, lorsqu'il l'a voulu, un portraitiste hors du commun. Mais son option moderne a fait qu'il se séparât peu à peu du portrait et qu'il écartât ce qui s'y rattachait trop étroitement.

Tout d'abord, il faut remarquer que, si jusqu'en 1880, les portraits authentiques abondent dans l'œuvre de Grigoresco, leur fréquence diminue par la suite, d'une manière graduelle mais continue. Au fur et à mesure que Grigoresco affirme un intérêt toujours grandissant pour le paysage, sa préoccupation pour le portrait baisse constamment. Assurément, le problème ne peut pas être réduit à cet aspect quantitatif, car la figure humaine en soi reste toujours présente dans les toiles de Grigoresco. Seulement, son aptitude à faire un portrait authentique faiblit. Déjà à partir des années '70 Grigoresco semble ne pas trop aimer (c'est G. Oprescu qui l'a observé) peindre des portraits sur commande. Il a donc la tendance de fuir les normes de la relation traditionnelle artiste — patron ; il veut, vraisemblablement, faire fi des prétentions de ce dernier. Il retire ainsi à son modèle le droit de disposer du tableau, mais aussi (et c'est plus important) celui de s'y retrouver. Dans cette période, Grigoresco fait surtout le portrait de quelques amis ou connaissances (le docteur Grecesco, Zetina Ureche, etc.) à l'égard desquels il se sent assez libre. Et l'on perçoit déjà poindre dans ces toiles un intérêt pas trop mal dissimulé pour le motif pictural en soi qui l'emporte sur l'intérêt porté à la personne qu'il s'agissait de peindre. Assez souvent — et la fréquence du phénomène tend à s'accroître — le personnage peint devient difficilement identifiable. Les spécialistes, certes, pourront parfois trouver des noms à ajouter sur l'étiquette du tableau, mais le public doit se contenter, toujours davantage, des titres, tels que : « Tête de jeune fille », « La petite blonde », ou « Portrait de femme ». Et c'est le public qui a raison contre les spécialistes car le personnage ne compte plus chez Grigoresco. Ce qui compte, en revanche, c'est le type, la catégorie sociale ou nationale. L'anonymat de

la figure contribue naturellement beaucoup à ce processus de typisation. En effet, ne se sentant plus astreint à observer de trop près la « ressemblance » et toutes les prétentions d'un modèle qui lui eût commandé le tableau, Grigoresco peut « contaminer » entre elles les figures et se servir de la réalité comme d'un point de départ, qu'il peut abandonner aussitôt qu'il en a l'envie.

Dans ses portraits des Juifs par exemple, quoique bien particularisés, Grigoresco s'abrite délibérément derrière l'anonymat du modèle, afin de surprendre la catégorie et le typique. La personnalité unique du modèle l'attire moins que ne le fait son expressivité, que le peintre éclaire de toute sa force. Or, il s'agit d'une « expressivité de groupe », car c'est moins l'homme que Grigoresco veut maintenant peindre, que le Juif. Sur le visage de chacun on peut lire une profession typique et, en fin de compte, la signature du peuple d'Israël, vu et compris à travers l'esprit de ce peintre. « L'homme personnel » s'efface devant « l'homme national » qu'on peut donc rattacher à un groupe et au corps de ses pareils.

On observe la même tendance, mais encore plus accusée et conduisant beaucoup plus loin sur la voie de la dépersonnalisation, dans les images des pâtres et des paysans roumains, images qui ont fait la célébrité de Grigoresco. Les visages se différencient de moins en moins, les traits se réduisent à un stéréotype attentivement observé, les gestes, l'habit, le décor, le paysage, tous se ressemblent toujours davantage à mesure que Grigoresco avance en âge. A notre avis, il ne faut nullement faire reproche à Grigoresco de cette tendance — c'est ce que la critique a fait parfois. On n'a pas suffisamment compris, peut-être, le fondement de la modernité de Grigoresco. Or, ce sont justement la dépersonnalisation, la présence « métonymique » de la masse dans l'individu, qui expriment une des directions de la peinture européenne de la fin du XIX^e siècle. Mais la critique a longtemps gardé des « habitudes humanistes » dont elle ne s'est dé faite que difficilement.

Il me semble alors évident qu'il fût possible que Grigoresco devint, à juste titre, le grand peintre roumain

du « spécifique national ». Son vouloir d'exprimer « métonymiquement » la collectivité par le truchement de l'individu en a été, assurément, responsable. C'est, en fin de compte, un effet de sa modernité que l'on doit y voir, c'est-à-dire l'abandon de l'humanisme classique et traditionnel, qui méconnaissait tout spécifique national. Grigoresco prouve ainsi qu'il a été bien un enfant de son siècle, un siècle qui en avait assez de puiser à une source à laquelle l'Europe s'était tant abreuvée.

Surtout dans la dernière étape de son activité — la soi-disant période blanche — Grigoresco semble avoir perdu non seulement le sentiment de la personne, mais aussi celui de l'unicité de l'homme — la condition primordiale, on l'a bien vu, de l'art du portrait. La figure humaine est chez lui toujours davantage dévorée par le paysage, par l'atmosphère et la lumière. L'homme ne se détache plus sur l'arrière-plan de la nature — comme il était encore le cas pendant la jeunesse du peintre — mais devient une simple arabesque associée aux rythmes biologiques universels. Par sa technique toujours plus « tachiste », par sa chromatique unificatrice, Grigoresco, résolument, dissout le portrait dans le paysage.

C'est sa façon de répondre à la crise de conscience de la fin du XIX^e siècle, c'est sa manière de reconnaître que nous, les humains, ne sommes pas, peut-être, les élus de cette terre.

Aussi ne s'éloigne-t-on pas trop de la vérité, si l'on voit dans les admirables portraits que Grigoresco a peints dans sa jeunesse, les belles lueurs d'un crépuscule irrévocable : celui de l'homme — sommet de la Création.

3.

La critique s'est assez souvent plu à faire ressortir les différences qui existent entre la peinture de N. Grigoresco et celle de I. Andreesco. Mais quelque grandes et importantes que soient ces différences, aussitôt que l'on a en vue la manière de ces deux peintres de se rapporter au portrait, ce sont surtout les ressemblances qui doivent avoir le dessus.

En effet, chez tous les deux, on rencontre l'effort soutenu d'assimiler ce qui était alors nouveau en peinture : l'orientation vers le paysage, la préoc-

eupation pour les effets de lumière, ce qui n'empêche nullement que chacun d'eux se serve des moyens tout personnels pour aboutir à la fin qu'il s'était proposée. Nous pourrions ajouter que chez tous les deux il se fait vivement sentir l'abandon de l'« héritage grec », à cette différence près qu'Andreesco est allé bien plus loin sur cette voie. Andreesco ne s'est pas appliqué, comme Grigoresco dans sa jeunesse, à refaire le chemin de la peinture, européenne. Il semble, dès le commencement (comme l'a vu Radu Bogdan) être un artiste moderne, maître de son style, bien que les moyens de l'exprimer se soient naturellement développés par la suite. Grigoresco, jeune, reste encore attaché à la tradition. Ce n'est qu'au moment du contact avec la peinture française, que le « complexe du portrait » commence; chez lui, à se dénouer. Au contraire, c'est même avant de partir pour la France qu'Andreesco se passe de la tradition. Bien plus, je crois qu'il y a chez lui une incapacité foncière de se l'assimiler, un refus organique de s'y livrer. S'il était né à un autre moment de l'histoire et qu'il eût un autre destin, Grigoresco aurait pu devenir un grand peintre traditionnel. Il fait preuve de beaucoup d'adaptabilité et il se serait toujours fait aux conditions d'une époque. Par contre, Andreesco paraît avoir été un talent bien unilatéral, difficilement adaptable et ce fut une vraie chance pour lui et pour la peinture qu'il fût ne justement au moment où son talent était devenu, pour ainsi dire, rentable. Voilà la raison pourquoi si chez Grigoresco on assiste à un déclin graduel du portrait, chez Andreesco le portrait, dans son plein sens, n'existe presque plus.

D'ailleurs, chez ce peintre, même la représentation de la figure humaine est plus rare. Dès le commencement, c'est le paysage qui préoccupe Andreesco le plus, tandis que son intérêt pour l'homme n'est pas trop fort. Cet artiste lui aussi peint très rarement des figures dont l'identité soit manifeste et il répugne à l'usage traditionnel qui veut qu'un nom soit rattaché à l'image. C'est précisément ce que voulait l'humanisme classique : associer un nom à l'image c'était humaniser celle-ci, la personnaliser.

Il y a cependant pas mal de toiles d'Andreesco — dont quelques chefs-d'œuvres — qui formellement ont l'air d'être des portraits. Mais c'est une apparence qui ne doit pas tromper : il ne s'agit pas de portraits, mais de métaphores à visage humain. Car, si chez Grigoresco la figure est employée comme métonymie, chez Andreesco c'est d'une manière métaphorique qu'elle est utilisée. En effet, ces figures, ces visages sont des métaphores des forces de la nature, de ses énergies actives ou passives. Dans l'œuvre d'Andreesco l'homme est pareil aux arbres, à la terre, aux pâturages ; tout comme eux, il exprime, il symbolise l'élémentaire cosmique. Les maisons, les champs, le ciel, tous sont remplis d'une présence cachée. L'homme, lui, ne fait pas exception et il en porte, lui aussi, l'empreinte. Aussi ces visages sont-ils, apparemment, inexpressifs et placides. C'est qu'ils manquent d'expressivité humaine, dans le sens propre de ce terme ; chose naturelle, puisqu'ils ont renoncé à se faire aux normes d'une humanité qui se croyait séparée par un abîme des autres êtres.

A travers ces figures s'affirme cependant un autre type d'expressivité qui reste en deçà ou passe au-delà de l'homme. Dans les tableaux d'Andreesco ce n'est pas seulement la personnalité qui fait défaut, mais aussi la position particulière de l'espèce humaine. Et il ne faut pas s'en étonner. A une époque hantée déjà par le concept d'énergie et, avec Maxwell, par la notion de champ de forces, époque qui, depuis Darwin, cherche à intégrer l'homme dans la chaîne des vivants, une peinture comme celle d'Andreesco n'est que bien normale et « moderne ». Elle est contemporaine de son âge. Mais, du même coup, on voit que l'« héritage grec » a cessé d'avoir une influence tant soit peu notable sur l'œuvre de ces deux grands peintres roumains du XIX^e siècle. Grigoresco, après l'avoir reçu, a tout fait pour s'en défaire. Andreesco, lui, semblait l'ignorer tout court. Socrate, qui ne se plaisait qu'au commerce des hommes et à qui les prés et les arbres avaient peu à dire, est donc mort. Ou bien plus : on l'a même oublié.

Notre aperçu sur l'insertion de l'art roumain dans les grandes expositions internationales ayant lieu à l'étranger dès le début du XX^e siècle, d'une façon plus ou moins périodique, s'était arrêté après l'échec de la première tentative de présentation collective des artistes roumains à la Biennale de Venise, en 1907, où la Roumanie, astreinte de se voir excluse de la compétition comme nation participante, s'était toutefois contentée d'être mentionnée par l'intermédiaire d'un seul artiste, invité individuellement, le jeune sculpteur Fritz Storek, présence remarquée mais néanmoins initiative demeurée sans lendemain¹.

Reprise et discutée par la suite maintes fois parmi les artistes et les intellectuels passablement informés sur les événements de marque rassemblant tout autour d'eux un public immense, la question de la participation collective aux manifestations d'envergure organisées dans divers centres européens réputés pour leur vie culturelle intense — tels Paris, Vienne, Munich, Venise, etc. — ne constituera pas une préoccupation tout aussi assidue pour les dirigeants alors en mesure de prendre une décision effective et de lui donner un cours réel en conséquence.

De plus, les problèmes internes multiples auxquels notre pays en voie d'accomplir son intégrité nationale était supposé de faire face, l'instabilité du cabinet ministériel accrue par les affrontements politiques continuels, reléguaient au second plan la finalisation de telles ambitions qui auraient cependant contribué à consolider le renom de la Roumanie, à l'imposer parmi les autres nations d'Europe. Pourtant, un intérêt en ce sens existait déjà et on le verra se préciser au cours des années suivantes, mais la voie par laquelle notre pays pénétrera dans l'arène des compétitions internationales ne passera pas, du moins momentanément, du côté de l'art roumain moderne.

Car, même si quelque sérieuse intention concernant sa promotion avait vraiment existé aussi en dehors des cercles artistiques, les tentatives de renouvellement des moyens d'expression attestant les points de vue diver-

LA PRÉSENCE À L'ÉTRANGER DE L'ART ROUMAIN AU PREMIER QUART DU XX^e SIÈCLE (II)

Ruxandra Juvara-Minea

gents que les artistes étaient en train de défendre — moyens heurtant comme d'habitude les critères d'appréciation et les goûts établis, durablement soutenus par les officiels qui constituaient alors, ici comme ailleurs, les composantes indispensables de tous les jurys plus ou moins importants — imposaient une sélection préalable des œuvres qu'on aurait envoyées, charge soulevant des obstacles presque infranchissables qui rendront une décision objective pratiquement impossible, fait largement confirmé du reste, en 1911, à l'occasion de l'exposition internationale de Rome.

D'autre part, la seconde moitié du XIX^e siècle avait mis en vedette les trésors du folklore roumain, l'engouement pour la poésie populaire, pour les vieilles ballades et légendes du pays éveillant progressivement un intérêt tout aussi soutenu pour les multiples aspects de l'art rural².

Si le chemin fut ouvert par les écrits d'Anton Pann, c'est surtout grâce aux recueils dus à Vasile Alecsandri, aux adaptations fournies, parmi d'autres, par Dimitrie Bolintineanu, Nicolae Filimon, Petre Ispirescu — sans oublier Mihai Eminescu —, aux œuvres de Ion Creangă et George Coșbuc, qu'une nouvelle orientation vers les fondements ethniques de la spiritualité roumaine se précisera. C'est aussi le moment des premières investigations sou-

tenues et systématiques, entreprises par des érudits tels Alexandru Odobescu et Mihail Kogălniceanu auxquels il faut ajouter Bogdan Petriceicu Hasdeu, études suivies par celles des savants tels Simion Florea Marian, Teodor Burada, Ioan Pop Reteganul et beaucoup d'autres qui donneront aux ouvrages concernant l'éthnographie et le folklore, ouvrages parus sur le parcours du dernier quart du siècle passé, un profil éminemment moderne³.

Néanmoins on ne commencera à parler sérieusement des conditions précaires de la vie du paysan que vers la fin du XIX^e siècle — l'idée que l'époque se faisait généralement du village roumain gravitant plutôt autour des paysans idéalisés, figures d'opérette dans le genre « belle roumaine » de Rosenthal ou de Gh. Tattarescu, des pittoresques silhouettes, gracieusement vivantes dans les esquisses de Carol Popp de Szathmary ou de Preziosi, dans les gravures d'Aman, acception quasiment simpliste qui cédera tout de même devant la vision poétique, autrement persuasive, de Nicolae Grigorescu.

L'image de l'ambiance campagnarde engendrée par la peinture du maître réputé exercera — surtout à partir des deux dernières décades du XIX^e siècle — une emprise croissante, et non seulement sur les milieux aisés où maints amateurs collectionneront jalousement ses toiles, mais aussi, tangentiellement, sur le monde littéraire où se consolidait l'idéologie qui caractérisera le programme de la revue *Semănătorul*, publication qui, au commencement du XX^e siècle, devra l'apogée de son prestige à Nicolae Iorga et, sans oublier, bien entendu, les nouvelles générations de peintres, bon nombre d'entre eux incapables à l'avenir de dépasser l'empreinte de sa manière même au contact des idées rénovatrices qui se feront jour.

De leur côté, les architectes, par leur efforts de promouvoir un art à caractère national, auront recours aux fondements authentiques d'une tradition multiséculaire jusqu'alors presque ignorée et attireront l'attention sur les aspects les plus durables de notre culture, précisément sur l'innestimable valeur des monuments historiques, fussent-ils les témoins prestigieux d'un Moyen Âge cruellement tourmenté ou

bien les humbles constructions paysannes certifiant la persistance du peuple roumain dans ces lieux.

Diplômés des hautes écoles de l'étranger et, par conséquent, au courant des différentes tendances révolutionnaires issues de l'esprit nouveau qui se faisait sentir à ce moment-là à peu près partout en Europe, des pionniers — tel Ion Mincu, chef de file doué d'une remarquable fantaisie, maîtrisant l'interprétation des détails spécifiques avec une élégance dénotant la solidité de ses connaissances techniques, ou les plus jeunes Nicolae Ghica Budești, Petre Antonescu et Christofi Cherchez rejoints à la suite par bon nombre des élèves de Mincu — étudieront au cours des dernières années du XIX^e siècle et surtout pendant les deux premières décennies du siècle suivant, les structures et les formes de l'architecture roumaine ancienne. Particulièrement imbus de l'expressivité des gracieuses loggias, des luxuriants éléments décoratifs des palais princiers de Constantin Brâncoveanu, émerveillés devant la fière austérité des constructions civiles comprises dans l'enceinte des monastères moldaves ou des demeures fortifiées des boyards d'Oltenie, ils seront tout aussi attentifs aux admirables proportions de l'architecture populaire, appréciant l'ingéniosité des moyens d'embellissement y compris l'emploi des couleurs toujours strictement et judicieusement déterminées. Ce répertoire de formes et d'ornements extrêmement varié sera utilisé comme source d'inspiration pour des bâtiments publics et spécialement pour les nombreuses villas privées construites en style « neo-romain », qui auront parfois un air franchement rustique avec leur toitures en pentes et leurs vérandas librement interprétées d'après les balcons ouverts des maisons originaires des villages subcarpatiques.

L'aménagement des intérieurs, de règle éclectiques, selon le goût et les possibilités du propriétaire⁴, amènera aussi une croissance des affinités pour les produits des diverses industries domestiques pratiquées dans l'enceinte de la ferme, pièces utilitaires présentant un caractère artistique nettement défini.

Il faut remarquer à ce propos que déjà bien des années avant la fin du siècle une véritable passion incitait quelques intellectuels et artistes à rassembler des exemplaires d'exception — objets usuels et instruments de musique en bois, meubles finement décorés d'incrustations et de reliefs, œufs ornés pour Pâques, pièces textiles diverses, parmi lesquelles se détachaient, en dehors des admirables tapis, couvertures et serviettes, les superbes costumes paysans — pièces qui formeront avec le temps les premières collections ethnographiques connues en deçà et au-delà des Carpates⁵. Bon nombre de ces collections, généreusement données, constitueront, à côté des objets d'art médiéval acquis par l'État à la suite de la sécularisation des biens des monastères et de quelques importants vestiges archéologiques, le noyau d'un futur musée de la nation roumaine. Pourtant, même si l'existence d'un tel musée paraissait décidée en 1906 après bien des tergiversations, une exposition adéquate et différenciée des collections dans un local réellement approprié — véritable Musée de l'art national — nécessitera de nombreuses interventions et une lutte acharnée avec les autorités, lutte qui se prolongera bien après 1912, date à laquelle on commencera les fondations de l'édifice conçu spécialement à cet effet par Nicolae Ghica Budești⁶.

Ce qui n'empêchera pas toutefois ses acquisitions d'augmenter car, malgré les entraves qui retarderont l'achèvement des constructions et l'ouverture des sections prévues, les incessantes incursions à travers le pays, dirigées par Alexandru Tzigara-Samurcaș, lui-même infatigable collectionneur, amasseront dans les dépôts du musée des pièces de premier ordre, recueillies dans les villages et les monastères, leur remarquables qualités esthétiques commençant d'ailleurs à être reconnues aussi au-delà de nos frontières, étant donné les quelques expositions internationales où elles se sont distinguées. En dehors de l'Exposition internationale de Paris de 1867, quand Alexandru Odobescu, commissaire général de la Section roumaine, avait rédigé personnellement le texte du catalogue⁷, l'orientation vers les aspects ignorés des cultures ancestrales,

vers la découverte de nouvelles civilisations encore méconnues, qui se faisait sentir dans les pays d'Europe déterminera au long des dernières décennies du siècle, l'organisation de congrès et d'expositions internationales d'ethnographie où maintes fois l'art populaire roumain — tout d'abord par ses costumes — sera présent.

On trouvera donc ces produits à l'Exposition ethnographique de Moscou, toujours en 1867, à l'Exposition universelle de Vienne, en 1873, quand la Roumanie montrera de nouveau des costumes populaires et des ceintures de cuir (*șerpăre*), puis à l'Exposition des arts et des industries de Moscou, en 1883, et, enfin, à l'Exposition universelle de Paris, de 1889, quand, en dehors des costumes, on avait envoyé aussi quelques autres pièces — tapis, broderies, etc. — la Section roumaine étant alors très admirée⁸.

Et il n'est pas exclu que cette appétence — croissante à la suite des idées promues par W. Morris — pour les produits manufacturiers témoignant d'une grande maîtrise artisanale, cette prédilection, fanatique vers la fin du siècle, pour les objets précieux exhibant non seulement la perfection de leur finissage mais aussi la superbe virtuosité d'une conception formelle et décorative accomplie — conditions pleinement concrétisées aussi par nos produits d'art populaire — ne soit pas étrangère au fait, constaté fréquemment par le directeur du Musée d'art national dans ses randonnées documentaires, que des collectionneurs étrangers, toujours plus nombreux, achètent et emportent avec eux ces produits, concourant les achats, d'habitude insuffisants, pour les fonds muséaux⁹.

Petit à petit, néanmoins, même si les subventions accordées par les différents cabinets ministériels aux entreprises culturelles sont généralement médiocres, la conscience de la valeur de ce trésor autochtone s'impose et, parallèlement, l'intention de préserver les vieilles techniques populaires — tissage, broderie, points de couture, etc. — en donnant un nouvel essor aux industries domestiques par des Sociétés réunissant tous ceux — femmes spécialement — qui possédaient encore une solide connaissance des subtilités des

métiers traditionnels, menacés de disparaître à cause du développement des produits industriels, moins coûteux et immédiatement accessibles¹⁰. Instituées évidemment sous le patronage de la princesse Marie d'abord à Bucarest, puis dans des centres urbains importants — comme Iași et Craiova —, exemple suivi aussitôt par des centres plus petits, leur programme prévoyait la confection de vêtements et diverses textiles, d'objets en bois et poteries, tout à fait semblables aux exemplaires authentiques¹¹. Stimulées par des concours périodiques gratifiés de prix et par une propagande bienveillante, ces Sociétés devaient vendre leurs produits à leur propre bénéfice et contribuer ainsi à la prospérité de l'art national¹².

En dehors de ces Sociétés au profil artisanal et rural, sera instituée, en 1906, une Société directement intéressée aux monuments historiques, se proposant d'étudier, de protéger et de mieux faire connaître l'architecture, les objets d'art et les beautés naturelles du pays. La direction de la Société *Arta românească* fut confiée à l'historien Radu R. Rosetti et au docteur I. Cantacuzino, avec la contribution d'architectes réputés, tels Nicolae Ghica Budești et George Balș, auxquels se joindra, parmi d'autres Al. Tzigara-Samurcaș; on envisageait de renforcer et de compléter les comptes rendus plutôt littéraires parus jusqu'alors, de nouvelles informations documentaires strictement scientifiques, véritables archives de l'art de Roumanie¹³.

Revenant par la suite, en 1909, avec fermeté, sur la question de l'organisation du Musée national où tous ces documents, tant précieux que rares, devraient être rassemblés, Al. Tzigara-Samurcaș soulignait que « faire voir et mettre en évidence les manifestations artistiques du peuple constitue notre premier devoir, car cet art est le seul qui soit pareil chez tous les frères de cette nation dispersée parmi les Carpates et en deçà des Balkans »¹⁴.

Il paraît donc assez explicable que tenant compte des qualités, souvent louées, de notre art populaire et surtout du fait que celui-ci, en comparaison avec celui des Bulgares, des Serbes et des Hongrois — bien appréciés à l'étranger — était presque inconnu, le

gouvernement roumain se décidera d'accepter officiellement, à la fin de l'année 1908, la participation de la Roumanie à l'Exposition Internationale de Berlin, programmée pour le début de l'année prochaine, d'autant plus que le dessein de l'exposition susdite était de « stimuler l'intérêt pour les productions artistiques des différents peuples et de les introduire dans un circuit universel en facilitant leur vente »¹⁵.

Pour obtenir un panorama relativement convaincant du domaine — ce qui favorisait les possibles comparaisons — en dehors des créations des 14 Etats européens invités — parmi lesquels se distingueront la Bulgarie, la Hongrie et les pays nordiques, la Suède et la Norvège — on pouvait voir en outre des objets d'art chinois, égyptiens, brésiliens, du Cameroun, de Togo, de Java; manquaient toutefois des aspects dignes d'attention comme l'art populaire espagnol et portugais ou celui de la Serbie, quoique remarquable.

Clairement conçue cependant, aménagée dans les locaux de la Maison Wertheim, la structure bipartite de l'exposition impliquait d'une part un aperçu historique permettant l'intégration des exemplaires anciens et authentiques — comme ceux provenus des collections du Musée de l'art national de notre pays —, la majeure partie de l'Exposition étant consacrée d'autre part, aux produits des industries domestiques pratiquées encore à cette heure-là par les femmes — où s'incorporaient aussi les réalisations des Sociétés roumaines *Albina* (l'Abeille), *Furnica* (la Fourmi), *Munca* (le Travail), et *Țesătoarea* (la Tisserande) auxquelles s'ajoutaient les soieries produites par l'atelier de sériciculture du Ministère de l'industrie et du commerce et les objets travaillés dans les ateliers *Domnița Maria*¹⁶.

Particulièrement bien arrangé — grâce à la compétence de Al. Tzigara-Samurcaș, le délégué de la Roumanie — le compartiment de notre pays se distinguait d'emblée par l'extrême rigueur de la sélection basée sur un nombre restreint de pièces de haute qualité, par la présentation aérée et adéquate. En dehors des textiles — les carpettes ornant les murs et les petites pièces comprises dans une des trois vitrines



Fig. 1. — La section roumaine à l'Exposition internationale d'art populaire, Berlin 1909.

— il y avait la poterie qui occupait la seconde vitrine et seulement huit mannequins grandeur nature, dont cinq sous verre, étaient supposés de représenter les costumes spécifiques des différentes régions de Roumanie. On pouvait de cette manière étudier les éventuelles correspondances stylistiques (on parlait des similitudes de nos carpettes avec celles de Suède, on comparait les costumes roumains avec ceux des Hongrois, des Bulgares, de Italiens) et approfondir les recherches sur les origines de l'art populaire des peuples présents, mettre en évidence les équivalences et les particularités.

Finalement par conséquent, notre exposition fut un réel succès. Remarquée par des personnalités de la vie culturelle comme par le public, l'originalité de l'art populaire roumain — soulignée aussi par l'exposé et les diapositives présentées par le professeur Al. Tzigara-Samurcaș — déterminera non seulement la vente de tous les produits offerts par les Sociétés présentes (la poterie surtout fut achetée pour les musées d'Allemagne), mais aussi les avances d'une nouvelles invitation — l'Etat roumain étant sollicité, par la direction du Musée d'Amsterdam, à

exposer de tels produits dans cette ville¹⁷.

Reçue favorablement à cause des résultats obtenus à Berlin, l'invitation fut promptement honorée¹⁸, et on retrouvera l'art populaire roumain, quelques mois plus tard, au printemps, dans une des sections de l'Exposition officielle des travaux manuels aménagée au Musée national d'Amsterdam.

Dans l'ensemble, l'envoi de notre pays rappelait celui de Berlin : carpettes et tapis, costumes empruntés au Musée de l'art national de Bucarest — d'ailleurs ici aussi le choix des pièces et l'agencement du secteur fut confié au directeur — nombreux objets, même plus que ne pouvait contenir l'espace « trop restreint » qu'on nous avait réservé, objets produits par les Sociétés susmentionnées. Cela n'empêchera pas néanmoins, la section de la Roumanie d'être considérée comme « le clou de l'Exposition », opinion avancée aussi par la presse hollandaise, unanimement d'accord sur « la supériorité des productions roumaines » sur toutes les autres¹⁹. Pour la seconde fois depuis l'Exposition de Berlin, l'art roumain passait les frontières « pour conquérir de beaux lauriers à l'étranger » — soulignait le

compte rendu enthousiaste du chroniqueur demeuré anonyme. Et, si on tient aussi compte du fait que de nouveau tout ce qu'il y eut à vendre fut vendu, on peut dire que les conclusions s'avéraient pleinement satisfaisantes, promettant pour l'avenir des perspectives tout aussi avantageuses. Sous ses beaux atours de dimanche qu'on lui demandait de revêtir, la population pauvre de nos villages n'avait assurément qu'à oublier les tragiques effets des révoltes de 1907, d'autant plus que maintenant, grâce à ces Sociétés, elle trouvait (enfin !) un moyen de faire valoir ses capacités artistiques ancestrales. On parlait, même avec sérieux, de la « portée économique » de ces entreprises²⁰. De plus, ce prétendu artisanat d'art, réalisé en marge de l'art populaire authentique, remportant tant de suffrages, avait toutes les chances d'être considéré dorénavant comme le seul en état de représenter la Roumanie à l'étranger.

L'écho de ces événements ne pouvait pas demeurer inconnu aux artistes — et les entraves dues aux idées préconçues, à l'hierarchie de valeurs instituée et immuable, seront violemment mises en évidence à l'occasion de l'Exposition internationale de Rome, de 1911, projetant une lumière hautement édifiante sur le canevas tourmenté de la vie artistique de l'époque.

Organisée dans l'intention de célébrer le cinquantenaire de l'Union des provinces italiennes, l'Exposition de Rome, manifestation de grande envergure accompagnée de nombreuses fêtes, où toutes les nations du vieux et du nouveau continent étaient invitées, incluait plusieurs sections distinctes, aménagées dans différents secteurs de la ville. On avait ainsi choisi pour la section archéologique les Thermes de Dioclétien, pour l'exposition des beaux-arts, Vigna Cartoni et pour une exposition rétrospective comprenant aussi les œuvres des étrangers de passage par Rome, la Château Sant-Angelo. En dehors de ces trois sections à participation internationale, une quatrième, ethnographique, dans la Piazza d'Armi, réunissait toutes les provinces de l'Italie²¹.

Décidée au dernier moment par le gouvernement libéral, même avec un retard qui paraissait impossible à récupérer²², la participation officielle de la

Roumanie — partiellement déjà approuvée par le cabinet ministériel conservateur antérieur qui s'était résumé à acquiescer seulement la participation dans la section archéologique où devait être reconstitué le monument d'Adam-Clisi — se voyait de nouveau contrainte à de piètres conditions.

Exclue forcément de l'Exposition des beaux-arts de Vigna Cartoni — où presque chaque nation avait son propre palais « énorme » —, arrivée trop tard aussi sur les lieux du Fort Sant-Angelo où il n'y avait plus à offrir qu'un espace à peu près insignifiant, la Roumanie bénéficiera, à la suggestion du professeur Tzigara-Samurcaș, d'un privilège exceptionnel, le droit d'ériger son propre pavillon dans l'enceinte du Château, près de la réplique du monument consacré à la victoire de Castelfidaro.

Construite en temps record — elle sera prête à la fin du mois de mars, ouvrant ses portes le 6 mai tout comme les autres sections de Sant-Angelo —, la coquette « villa roumaine » sera bâtie sur les plans élaborés par l'architecte italien Giulio Magni, résidant à Bucarest pendant de longues années, qui s'inspira à cette occasion de la maison d'Antonie Mogoș de Ceauru, département de Gorj, se trouvant alors, reconstituée, au Musée de l'art national.

Entre temps, la question des œuvres qui devaient être exposées de l'intérieur du pavillon soulevait à Bucarest une polémique acharnée qui, au cours du mois de mars occupera maintes colonnes dans les publications périodiques. Avec une haine inlassable seront commentées les tentatives des artistes de la Société *Tinerimea artistică* d'exposer à Rome — prétentions inconcevables après l'échec de Munich, de 1905 — le « clan » incriminé étant (heureusement !) empêché de se présenter à l'exposition avec ses pièces « exemptes de toute valeur artistique », pièces qui, en outre « n'auraient pas du tout reflété l'art roumain »²³.

Il faut néanmoins mentionner en passant, sans insister, que justement en avril 1911, figureront parmi les exposants de *Tinerimea artistică* des représentants de premier ordre de l'art roumain moderne, tels Th. Pallady, C. Ressu, Fr. Șirato, J. Al. Steriadi,

N. Tonitza, I. Iser, à côté d'autres artistes d'exception comme E. Stoenescu, Elena Popea, Mützner ou Rodica Maniu, d'un « moderniste » hardi comme A. Segal, de quelques talents alors encore considérés prometteurs, qui faisaient parler d'eux à Bucarest et à Paris, comme George Mărculescu, Șt. Popescu ou Alexandre Poitevin — tandis que les manifestations antérieures de la même Société avaient abrité, en dehors des œuvres maîtresses de Ștefan Luchian, celles d'un artiste de grande originalité tel Gh. Petrescu, ou celles d'innovateurs tels Dimitrie Paciurea ou Constantin Brâncuși — ce dernier un artiste qui, à ce moment-là déjà, était considéré, en Roumanie comme en France, un chef de file ²⁴.

En plus, la Société avait même entrepris quelques rares tentatives, assez insignifiantes, il est vrai, pour inclure dans ses expositions aussi des œuvres d'artistes étrangers — parmi lesquelles citons les quelques statuettes du sculpteur norvégien Carl Milles, se trouvant encore en France au commencement du

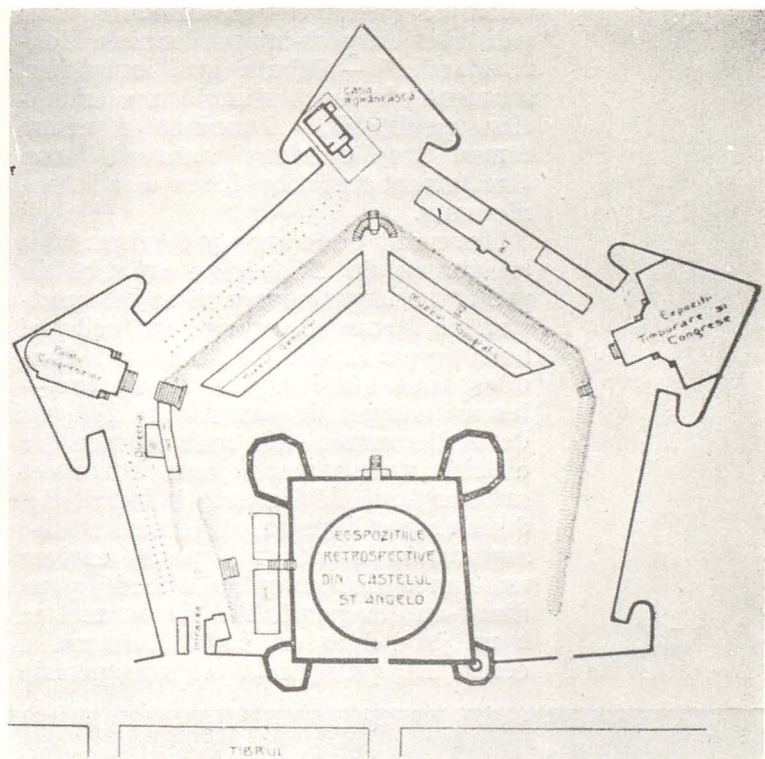


Fig. 2. — Le plan du château Saint-Angelo avec l'emplacement de la Maison roumaine, Rome 1911.

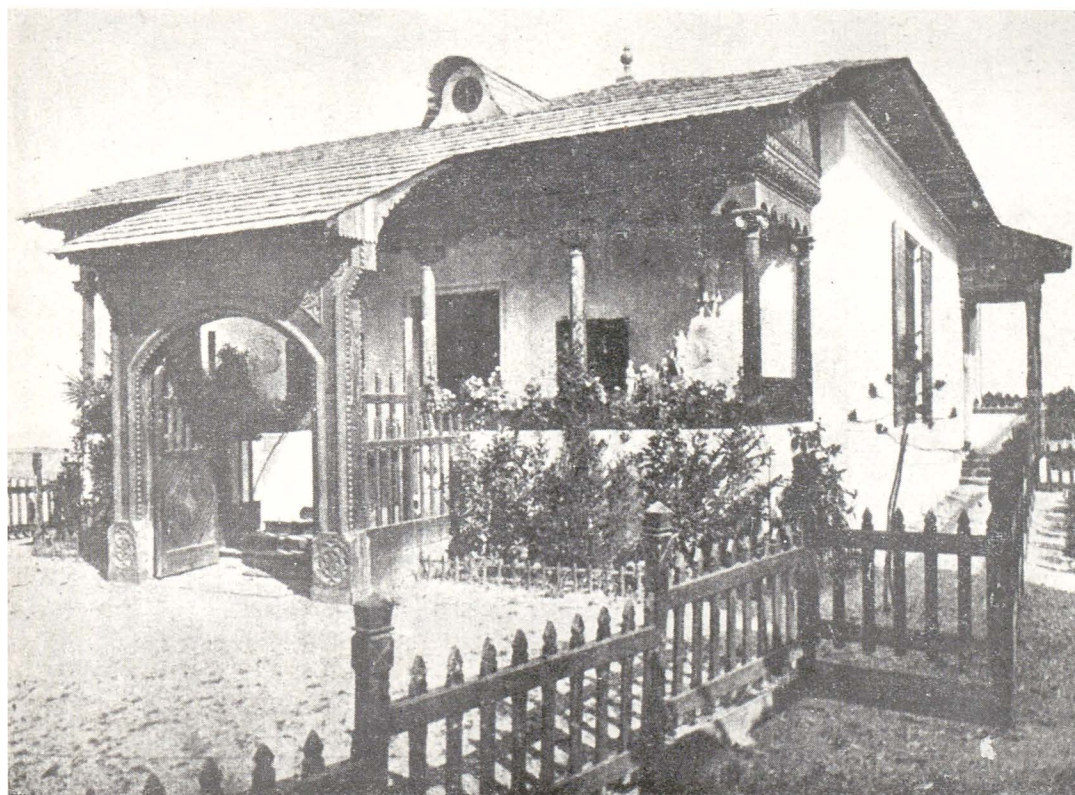


Fig. 3. — La Maison roumaine à l'Exposition internationale de Rome, 1911.

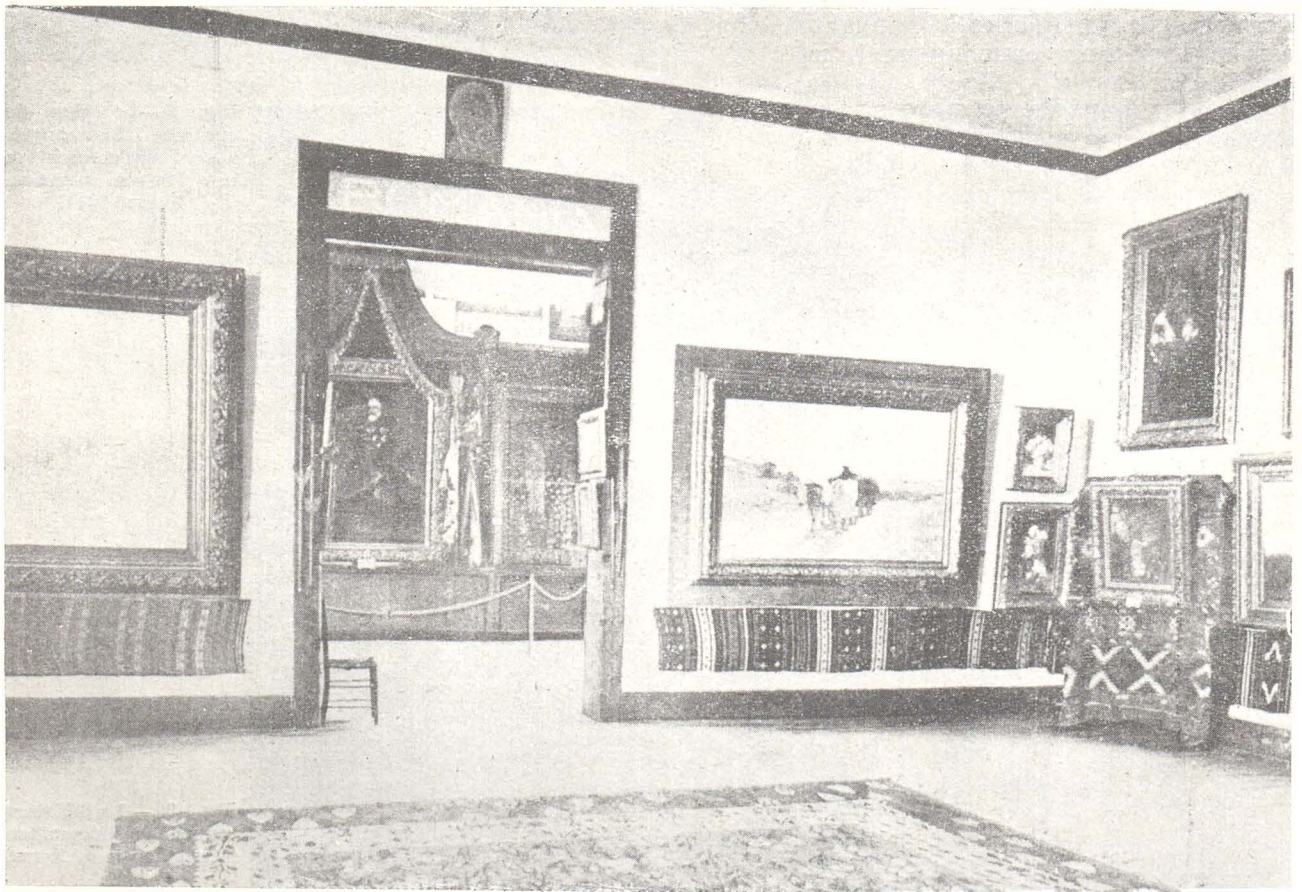
siècle ou, justement en 1911, les trois peintures du post-impressionniste Henri Martin²⁵ — débuts qui, amplifiés, auraient sûrement stimulé une émulation profitable, ébranlant en même temps les opinions souvent trop étroitement traditionalistes des chroniqueurs.

Revenant donc aux prétentions des sociétaires de *Tinerimea artistică* de présenter leurs œuvres dans l'Exposition de Rome, si aujourd'hui celles-ci nous apparaissent suffisamment fondées, tout aussi explicable s'avère — tenant compte des envois antécédents de la Roumanie — la malveillance des officiels (ministres, journalistes et artistes) qui décèleront, à l'abri des décisions tardives du gouvernement, les arguments nécessaires pour exclure une participation qu'on n'avait plus, dira-t-on, la possibilité de soumettre à un jury dans un laps de temps si court. Et, puisque la section spéciale

des beaux-arts était maintenant inabordable, c'était beaucoup plus approprié au fond, de concentrer dans un pavillon d'aspect rural comme la « Casa rumena », une exposition bipartite de très belles pièces d'art médiéval et d'art populaire et, de cette façon se baser de nouveau, en tout repos, sur la ferme certitude des valeurs incontestables de notre culture.

Evidemment, le choix opéré toujours par le professeur Al. Tzigara-Samurcaș, responsable comme d'habitude du compartiment ethnographique — le secteur archéologique fut assigné au professeur Dimitrie Onciul — recourait de rechef aux admirables costumes de notre pays, y compris de la Transylvanie, aux poteries et aux objets en bois (fourches et quenouilles) les groupant dans la première des deux salles du pavillon²⁶. La seconde salle était consacrée à l'exposition rétrospective d'art féodal, comprenant des pièces

Fig. 4. — Intérieur de la Maison roumaine, Rome 1911.



de très grand prix, parmi lesquelles se détachaient les *Epitaphes* des monastères de Cozia (1396) et de Dobrovăț (1506) un *Calice* en argent doré de Matei Basarab, le *Ciboire* de Șerban Cantacuzino pour le monastère de Cotroceni (1685), une *Bible* sertie en argent doré de Constantin Brâncoveanu (1692), etc.

Complétaient l'atmosphère rurale de la première salle quelques œuvres représentatives, aux sujets adéquats, des maîtres consacrés : *La paysanne aux épis* de Gh. Tattarescu, *La ronde paysanne* de Th. Aman et dix-huit peintures de N. Grigorescu dont *Le retour de la foire* et *Carmen Sylva dans son atelier*. Au centre de l'exposition d'art médiéval, ne pouvait manquer, le portrait officiel du *Roi Carol I* peint par G. D. Mirea entouré des bannières des régiments victorieux dans la bataille de Plevna (1877) ²⁷.

Pour sûr, si on considère aussi le succès de la section archéologique — les moulages du monument d'Adamclisi, accompagnés de cartes et de photos furent légués par l'Etat roumain à l'Italie, pour un futur Musée de l'Empire Romain —, notre participation à l'Exposition de Rome ne passa pas inaperçue, touchant sont but principal de contribuer à l'approfondissement de « l'amitié cordiale » et de la sympathie « qui unissait les deux peuples latins » ²⁸.

Cela n'empêche pas, d'autre part, que pour notre art moderne ce fût encore une chance perdue de pénétrer dans l'enceinte du dialogue international, dialogue à nouveau ajourné *sine die*.

Comme l'observait avec amertume Tzigara-Samurcaș, « pas mal de gens considèrent notre participation aux différentes expositions de l'étranger comme un luxe inutile » ignorant le fait que notre absence pourrait être interprétée « comme la preuve d'une infériorité reconnue, infériorité dont nous serions nous-mêmes conscients » en comparaison avec nos « voisins » qui ne rataient jamais ces rencontres internationales ²⁹. Cette abstention, concluait le professeur, s'avérait d'autant plus culpable étant donné que sur le plan culturel, notre pays « pouvait se présenter avec grande dignité, sans

aucune arrière-pensée de concurrence » et, de cette façon, « accroître le bon renom qu'il s'était fait ces derniers temps ».

Malencontreusement, sous l'égide des intentions louables on avait choisi, pour 1912, une solution de propagande aucunement profitable à la culture de notre pays, ou aux artistes et encore moins à la réputation désirée de la Roumanie « en tant que nation civilisée comme elle se prétendait être » ³⁰.

Invitée donc pour la seconde fois à Berlin, maintenant pour prendre part « individuellement » à une manifestation ayant « un caractère national allemand surtout », la Roumanie était présente dans l'Exposition patronnée par le Lyceum-Club de Berlin avec les objets réalisés par la reine et la princesse Marie, par quelques dames de la haute société auxquels s'ajoutaient les sempiternels produits des Sociétés d'industrie domestique, les pièces d'art paysan authentique étant cette fois-ci omises vu qu'elles étaient « déjà connues » ³¹.

Evidemment — noblesse oblige, c'est le cas de le dire — notre section remportait de chaleureuses louanges ; à la satisfaction générale on parlait de la « supériorité artistique » de notre pays qui gagnait de nouveau la première place.

Une conséquence favorable découlera aussi de l'admiration prodiguée pour les « œuvres » de Leurs Altesses, et l'attitude plus compréhensive par rapport aux manifestations roumaines à l'étranger qui s'ensuit mènera enfin, malgré les habituelles embûches, à la participation de quelques artistes roumains à la XI^e Exposition internationale des beaux-arts de Munich qui aura lieu au königlichen Glaspalast, dans l'intervalle du 1^{er} juin à la fin d'octobre 1913 ³².

Événement fébrilement attendu et jusqu'au dernier moment incertain — bien que « le devoir de mettre en évidence l'art roumain au delà des frontières de notre pays se soit imposé nécessairement depuis longtemps déjà », comme ne se lasse pas de le répéter le professeur Al. Tzigara-Samurcaș — c'est grâce au ministre Titu Maiorescu, estimé homme de lettres usant d'une vaste culture, que la Roumanie occu-

Fig. 5. — Gobelet en cristal avec couverture brodée, Exposition de Berlin 1912.



pera sa place parmi les autres nations de l'Europe³³. En fait une assez modeste place, car l'espace restreint de la salle 63, salle préférée par le délégué de notre pays à cause de sa position avantageuse — sur la ligne médiane du Glaspalast, près des salles conférées à la Hollande, la Russie, la Suède et la Hongrie — et de sa meilleure illumination ne permettait pas, justement, une exposition convaincante qui puisse donner un réel aperçu sur les multiples aspects de notre art moderne. Toutefois, pour honorer la première participation collective des artistes de notre pays, deux faveurs spéciales étaient accordées en plus à la Roumanie — celle d'insérer aussi dans son compartiment quelques œuvres du défunt Nicolae Grigorescu et, en dehors du panneau supplémentaire attribué dans la section internationale, le droit de présenter quelques sculptures dans la salle centrale réservée aux arts tridimensionnels³⁴.

Nommé, comme d'habitude, délégué de la Roumanie — cette fois-ci un mois avant l'ouverture de l'Exposition — Tzigara-Samurcaș s'était néanmoins efforcé de choisir scrupuleusement les pièces, appelant non seulement aux

Fig. 6. — La section roumaine à l'Exposition internationale de Munich 1913.



maigres fonds de l'Etat, mais aussi aux collectionneurs privés, aux divers groupes d'artistes du pays³⁵. L'exposition roumaine incluait donc, au domaine de la peinture — excepté les œuvres « hors-concours » de N. Grigorescu (*Le juif en cafetan*, *Vase aux roses*, *Retour de la foire*) et les portraits « représentatifs », inmanquables, de G. D. Mirea (*Portrait de C. I. Stăncescu*) et de Costin Petrescu (*Portrait du métropolite Pimen*) — aussi quelques œuvres des membres principaux de la Société *Tinerimea artistică*.

Or les dissensions qui par la suite démembreront l'unité de la susnommée Société artistique se laissaient déjà clairement entrevoir.

Auprès de deux peintures de Ștefan Luchian — *Autoportrait* et *Fleurs*³⁶ — (le peintre mourra en 1916, ce qui fait qu'on perdit la seule chance de présenter un assemblage substantiel de ses œuvres) et en dehors des œuvres de J. Al. Steriadi (*Débardeurs dans le port de Brăila* et *Vue du port de Brăila*), de Rodica Maniu (*La moisson*) et possiblement aussi de celles de Ștefan Popescu (*Paysage montagneux*, *Avant l'orage* et *Ormes*) et de Nicolae Vermont (*La Crucifixion*) — artistes qui marqueront plus ou moins durablement le profil de l'art roumain moderne —, la Société figurait par des personnalités de second ordre tels A. Garguromin Verona (*L'automne*, *Ronde paysanne*), K. Loghi (*Il était une fois...*), Ip. Strâmbu (*Lecture*, *Jeunes filles cousant*), Al. Simonidy (*Portrait*), Al. Satmary (*Intérieur d'église*), autrement dit, par ceux qui accapareront progressivement l'autorité et les bénéfices de *Tinerimea artistică*.

Sociétaires aussi, tolérés dans les expositions annuelles de Bucarest, les meilleurs peintres roumains, tous ceux qui cherchaient audacieusement leur propre voie, avaient été habilement évincés d'une exposition qui à l'étranger devait se montrer sagement rassemblée autour du « fastueux album » enluminé de la princesse Marie³⁷, prudemment conforme aux opinions courantes, fait d'ailleurs parfaitement souligné par les médailles dont notre section pourra s'enorgueillir³⁸.

Cer si on daignait accorder une médaille d'or de second classe à l'Auto-



portrait de Luchian et aux *Débardeurs dans le port de Brăila* de Steriadi, on mettait concomitamment sur le même plan l'*Automne* de Verona, réservant la distinction majeure — la médaille d'or de première classe, au *Portrait de Stăncescu* de l'académiste G. D. Mirea.

Fig. 7. — Nicolae Grigorescu, *Le juif en cafetan*.

Hautement appréciée aussi, la peinture de Ștefan Popescu lui aurait sûrement apporté quelque distinction si quelques mois avant le peintre n'avait pas été distingué à Paris, pour sa *Frise décorative*, exposée au Salon de la « Société Nationale des Beaux-Arts » et achetée ensuite par l'Etat français pour le Musée du Luxembourg. Ștefan Popescu sera d'ailleurs le seul artiste roumain auquel le gouvernement bavarois achètera une toile (*Avant l'orage*) pour la Nouvelle Pinacothèque de Munich.

Quant à la sculpture, excepté le portrait *Buste de la Reine* (Carmen Sylva)

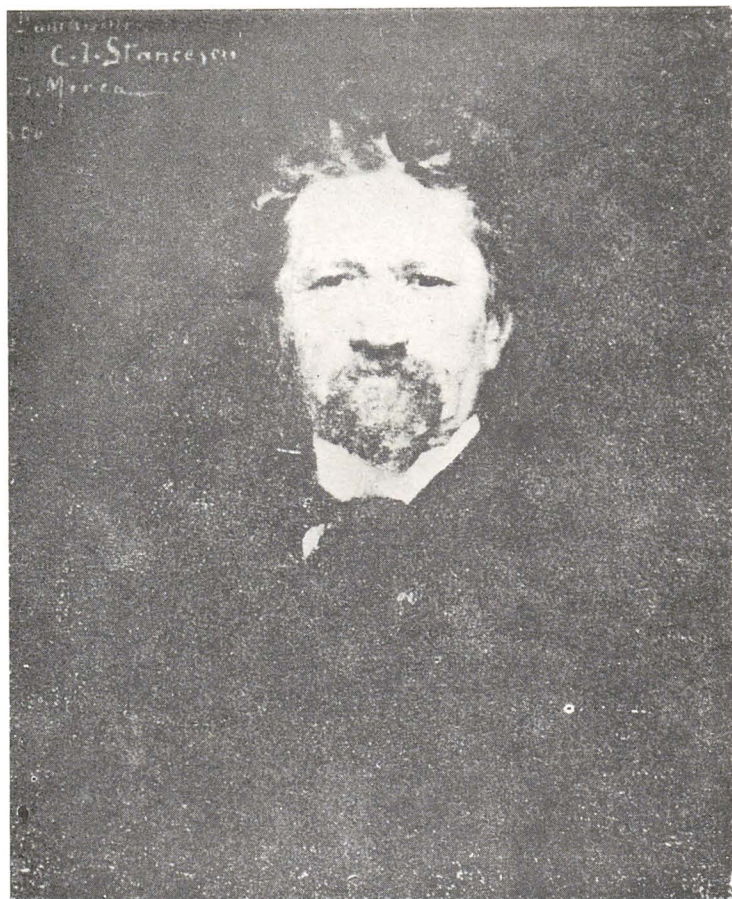


Fig. 8.—George Demetrescu Mircea, *Portrait de C. I. Stăncescu*.

en marbre, d'Oscar Spaethe et le *Buste de la princesse Marie*, toujours en marbre, de Fritz Stork, on aurait pu réellement admirer aussi deux œuvres d'exception, comme le *Sphinx* (plâtre patiné) de Dimitrie Paciurea³⁹ et la *Tête d'enfant* (bronze) de Constantin Brâncuși⁴⁰, ce qui n'advint pas vu que le jury les ignora, bien qu'elles fussent, du point de vue du langage plastique, moins choquantes en comparaison avec d'autres pièces réalisées par les deux artistes au cours des années précédentes, et surtout avec celles qui seront conçues à l'avenir.

En tout cas, même la plus rapide examination du Catalogue général est hautement édifiante quant aux critères qui déterminaient le jugement et l'hierarchie des valeurs valable à l'époque. Car si dans l'exposition figuraient, parmi les innombrables participants, quelques noms assurément prestigieux — au chapitre de la peinture les Français

Pierre Bonnard, Edgar Degas avec les pastels *Le bain* et *Danseuses*, J. L. Forain, E. Aman-Jean, l'Autrichien Gustav Klimt avec 6 peintures, parmi lesquelles *La jeune fille* et *L'arbre d'or* et 11 dessins, les Belges Ferdinand Khnopff avec *Le secret* et *Sorcellerie* et Léon Frédéric avec *Le retour de la procession*, les Suisses Ferdinand Hodler avec *Le faucheur* et Cuno Amiet, les Italiens Plinio Nomellini avec *Taches de soleil* et Felice Casorati avec *Société à table*, enfin les Allemands F. von Defregger, F. von Stuck, et Liebermann, et ajoutons, au domaine infiniment plus pauvre de la sculpture, seulement les Français Auguste Rodin avec *Mahler* et *La main*, bronzes, et Antoine Bourdelle avec *Beethoven* et *Daphné*, bronzes —, on constate de même que l'illustration sélectionnée pour donner un bref aperçu de l'Exposition ne contient aucune des œuvres des artistes plus haut mentionnés. Sauf la *Crucifixion* de Franz von Stuck — maître à une réputation intangible —

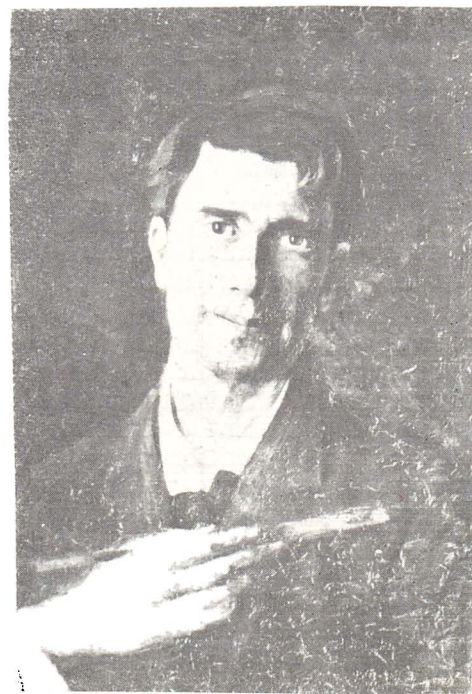
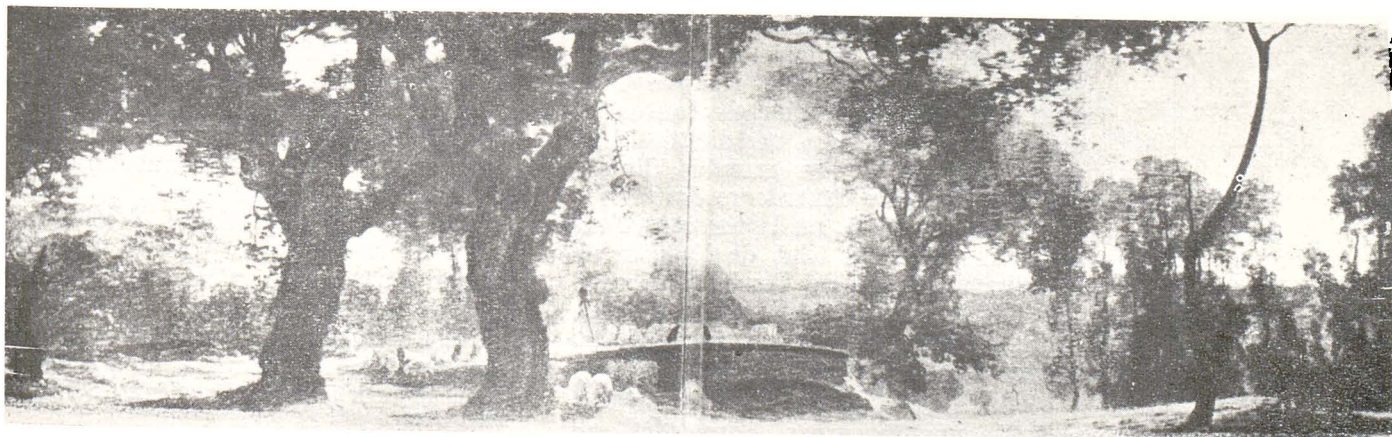


Fig. 9.—Ștefan Luchian, *Autoportrait (Un zugrav)*.

Fig. 10. — Ștefan Luchian, *Chrisanthèmes d'automne* (Dumitrițe).



Fig. 11. — Ștefan Popescu, *Frise decorative*.



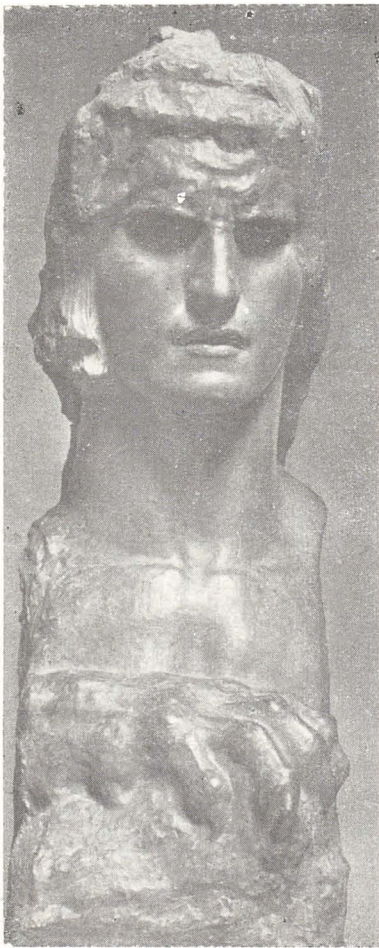


Fig. 12. —Dimitrie Paciurea, *Sphinx*, plâtre patiné.

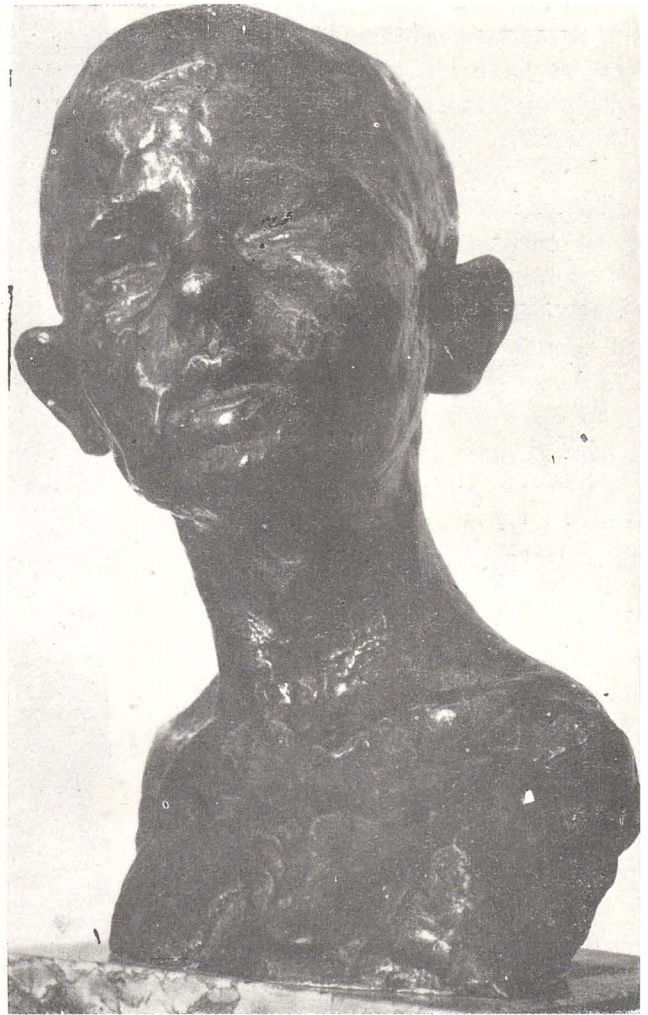


Fig. 13. —Constantin Brâncuși, *Tête d'enfant*, bronze.

on préférait choisir de l'art de tous les pays tout ce qu'il y avait de plus inintéressant et conformiste, travaillé laborieusement avec une maîtrise bien affichée, dans un style réaliste bien ressemblant. Néanmoins, de toutes les œuvres roumaines, la véracité saisissante d'une toile de grandes dimensions comme *Les débardeurs du port de Brârla* de Steriadi, où la force de l'expression ressortait tant de l'acuité de l'observation que de l'exécution sûre, par détails même brillante, fut celle ayant le plus convaincu, représentant à elle seule notre pays.

Enfin, même si, au fond, le professeur Tzigara-Samurcaș admettait que l'exposition roumaine comportait un nombre trop réduit de participants, le

fait d'avoir gagné tant de médailles « pouvait satisfaire nos artistes ». Il était vrai aussi qu'on avait remarqué la présence d'une « petite » section roumaine dans l'ensemble de l'Exposition, mais le compte rendu étranger (bien sommaire) cité par notre commissaire s'occupait en réalité beaucoup moins des artistes — en dehors de N. Grigorescu, de Șt. Popescu et Steriadi (et ceux-ci expédiés en quelques mots) aucun autre nom n'est mentionné — que de la princesse Marie, de ses « fantaisies désormais caractéristiques de son goût néo-byzantin mondainisé », parfait jadis sous la direction de Walter Crane ⁴¹.

Revenant en conséquence aux conclusions du rapport roumain, on doit



Fig. 14. -- J. Al. Steriadi, *Débardeurs dans le port de Brăila*.

admettre qu'au lieu d'une sévère et objective analyse des résultats, qui insistât aussi sur les aspects les plus intéressants des autres sections étrangères, y compris sur les autres prix distribués, on se contentait de considérer à la légère que par la participation « tellement réussie » à l'Exposition de Munich, l'art roumain « s'assurait une place dignement acquise » dans le concert des nations évoluées d'Europe.

De toute manière, à la veille de la guerre, les préoccupations prioritaires seront manifestement axées sur les efforts visant le parachèvement de l'intégrité nationale de notre pays; d'autant plus, après que la conflagration mondiale se soit apaisée, le redressement du jeune Etat roumain, les difficultés multiples qu'il fallait absolument et sans aucun retard résoudre, exileront au second plan le problème

apparemment marginal de la participation de l'art roumain, de la présence de nos artistes dans les expositions internationales de l'étranger. En ajournant indéfiniment la reprise des démarches nécessaires on sous-estimait consciemment un dialogue qui, bien conduit, aurait, non seulement mieux fait connaître et apprécier notre art, mais aurait réussi, malgré le retard déjà existant, à imposer durablement en face de l'Europe le prestige culturel auquel la Roumanie avait le droit d'accéder depuis longtemps. Ainsi, bon nombre d'années s'écouleront jusqu'à ce que notre pays puisse prendre part enfin, en 1924, à la Biennale de Venise — une exposition qui ouvrira la voie aux mémorables expositions d'art roumain qui se succéderont au cours du deuxième quart du XX^e siècle.

¹ Sur les premiers efforts des artistes roumains de présenter leurs œuvres dans les expositions internationales et sur la correspondance entre Fritz Storek et le professeur Antonio Fradeletto, Secrétaire Général de l'Ente Veneziana, voir R. Juvara-Minea, *La présence à l'étranger de l'art roumain au premier quart du XX^e siècle — La participation à*

l'Exposition Biennale de Venise (1), dans *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série *Beaux Arts*, Tome XXV, 1988, pp. 71 — 88.

² Dès le début du XVI^e siècle des voyageurs étrangers, passants occasionnels par les provinces roumaines, s'intéresseront souvent à ce qu'ils voient sur leur chemin et, spécialement, aux gens du

pays, décrivant leurs costumes, ultérieurement les dessinant pour les englober dans des albums, témoignages précieux sur l'aspect et les vieilles coutumes de notre peuple. Sur cette question voir Andrei Cornea, *De la Portulan la vederea turistică*, București, 1977, p. 23 et suiv.

³ Une succincte présentation des débuts et de l'essor des études concernant l'ethnographie et le folklore roumains, dans Ion Vlăduțiu, *Etnografia românească*, București, 1973, pp. 47–87 et suiv. Voir aussi pour les différentes contributions insérées dans les publications périodiques du temps, Adrian Fochi, *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, I (1800–1891), București, 1968.

⁴ Rappelons que c'est aussi le moment des travaux d'aménagement du Château de Peleş de Sinaia, lequel bâti de 1873 à 1883 d'après les plans de l'architecte allemand Wilhelm Doderer en style néo-Renaissance allemand, agrandi ensuite, entre 1896–1914, par son compatriote Carol Liman suivant les indications directes du roi Carol I, offrira un véritable déploiement de richesses – pièces d'art étranger de préférence, exemplaires authentiques, répliques et contrefaçons se côtoyant dans ses innombrables salles, enfilades luxueuses d'appartements en style Renaissance (italienne, française, etc.), Louis XV, Louis XVI, Empire, salons à la mauresque, à ambiance turque, en sobre style anglais, aux commodités meubles Biedermeier, etc. Dans cette résidence plus ou moins déconcertante, à la fois « seigneuriale et moderne, monumentale et fantaisiste »..., la reine arborait – comme ses demoiselles d'honneur d'ailleurs – le costume national, le portant « broché d'or » avec la grâce d'une impératrice byzantine. Voir aussi la description de Pierre Loti contenue dans Léo Bachelin, *Castel Pelesch*, Paris, 1893, pp. 30–77 passim et pp. 76–77.

⁵ Si par exemple, la poterie populaire fut assez négligée – comme le constatait Al. Tzigara-Samurcaș en 1906 en analysant les fonds du futur Musée de l'art national à la direction duquel il venait d'être nommé – une attention toute spéciale était consacrée, en revanche, aux costumes paysans. D'ailleurs même le ministre du culte, Titu Maiorescu, par le décret émis le 30 décembre 1875, attachait une importance essentielle à ces costumes, leur destinant une des quatre nouvelles sections prévues auprès du Musée des antiquités déjà existant (cf. Al. Tzigara-Samurcaș, *Serii despre arta românească*, București, 1987, pp. 175 et 183). À remarquer qu'en Transylvanie, la ferveur de la conscience nationale est perceptible dans les nombreux appels insérés, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, dans maintes publications périodiques, appels sollicitant non seulement la conservation et le recueil des pièces précieuses, des broderies anciennes, mais aussi le port de ces vêtements aux jours de fête et à l'occasion des manifestations culturelles. (voir à ce sujet Adrian Fochi, *op. cit.*, les numéros 61, 84, 617, 624, 637, 717, 727–729, 775). Comptant l'ethnographie parmi ses multiples préoccupations, l'historien écrivain V. A. Urechia usera de sa qualité de haut fonctionnaire pour imposer le costume populaire comme tenue obligatoire pour les instituteurs ruraux (cf. V. A. Urechia, ministre, *Inventatorii și costumele naționale în România*, dans *Biserica și școala*, Arad, 5^e année, 1881, n° 285). Trente ans plus tard, aussi les dames de la haute société étaient exhortées de choisir l'ancien costume populaire – affectonné au temps jadis par nos princesses – pour leurs soirées et bals. Voir Costin Petrescu,

Despre costumele femeii, dans *Convorbiri literare*, București, XLV^e année, n° 5, mai 1911, pp. 481–482 et 500–504.

⁶ Sur les multiples avatars concernant la fondation du Musée de l'art national, comme pour les premières collections y compris les noms des premiers collectionneurs et donateurs, voir Al. Tzigara-Samurcaș, *Muzeul neamului românesc*, București, 1909; les articles seront (partiellement) réédités dans Al. Tzigara-Samurcaș, *op. cit.*, pp. 155–269.

⁷ Voir Al. I. Odobescu, *Notice sur les antiquités de la Roumanie et catalogue de l'exposition d'archéologie*, à l'Exposition universelle de 1867, Paris, 1868.

⁸ Cf. Ion Vlăduțiu, *op. cit.*, pp. 65–67; Le chercheur indique aussi les principaux articles consacrés à ces expositions et parus dans les publications périodiques roumaines du temps.

⁹ Cf. Al. Tzigara-Samurcaș, *op. cit.*, 1909, pp. 8–9; Idem, *Sintem prednici de un muzeu național?* (publié dans *Viața românească* janv. 1908), *op. cit.*, 1987, p. 209.

¹⁰ Cf. Al. Tzigara-Samurcaș, *Industria casnică*, dans *Voința națională* 7/29 octobre 1903; Idem, *Societățile artistice*, dans *Convorbiri literare*, XLII, Bucarest, mai 1908 (I), pp. 620–621; Idem, *Industria casnică și arta națională*, *Ibidem*, XLII, 12 décembre 1909 (II), pp. 1364–1368. L'auteur considèrerait néanmoins ces Sociétés comme des palliatifs, au fond incapables d'assurer le maintien désiré du costume traditionnel dans le milieu paysan. Nécessitant à part l'adresse indispensable et les matériaux précieux et chers, une élaboration minutieuse et prolongée, celui-ci était naturellement évincé par les vêtements bon marché, exempts de valeur esthétique mais indispensables dans les conditions de pauvreté propres à la vie rurale.

¹¹ Le reine elle-même avait stimulé cet artisanat d'art, préconisant le retour aux sources traditionnelles se plaisant non seulement à revêtir en maintes occasions les costumes populaires, mais aussi à tisser, à coudre et à broder comme les femmes du pays, imposant les mêmes occupations dans son entourage. Poète, toujours friande de contes et de légendes, elle entretenait autour d'elle une curieuse et assez hybride ambiance médiévale-paysanne aux accents rétro, un amalgame fastueux en fait parfaitement conforme aux tendances symbolistes passésistes de l'époque. Voir aussi dans la revue « *Convorbiri literare* », XLIII, Bucarest, janv. 1909 (I) ill., p. 88; Léo Bachelin, *op. cit.*, p. 61 et suiv.

¹² Cf. Al. Tzigara-Samurcaș, *Mobile românești*, dans *Convorbiri literare*, XLII, n° 9, Bucarest, sept. 1908 (II), pp. 312–316; Idem, *Țesăturile românești*, *Ibidem*, n° 11, nov. 1908 (II), pp. 532–534.

¹³ Voir Al. Tzigara-Samurcaș, *Din publicațiile Societății „Arta românească”*, dans *Convorbiri literare*, XLII, n° 7, Bucarest, juillet 1908 (II), pp. 98–100.

¹⁴ Voir Al. Tzigara-Samurcaș, *Arta în 1908*, dans *Convorbiri literare*, XLIII, n° 1, Bucarest, janv. 1909, p. 94.

¹⁵ Cf. Al. Tzigara-Samurcaș, *Arta română la Berlin*, *Ibidem*, XLII, n° 10, Bucarest, oct. 1908, pp. 430–432.

¹⁶ Idem, *Expoziția de artă românească la Berlin*, *Ibidem*, XLIII, n° 3, Bucarest, mars 1909, pp. 339–345. Voir aussi *Internationale Volkskunst Ausstellung*, Katalog, Berlin, 1909.

¹⁷ *Ibidem*, art. cit., 1909, pp. 344–345.

¹⁸ Il y avait pourtant aussi un certain pourcentage de propagande dans ces décisions exemples de problèmes, la reine elle-même et la princesse Marie figurant à l'Exposition internationale de Berlin, de 1909, comme Présidentes d'honneur de la part de la Roumanie. De plus, on avait inclus dans l'exposition roumaine la photo qui montrait la reine en train de tisser dans la bibliothèque (voir. *art. cit.*, 1909 il.).

¹⁹ Voir *Notes brèves*, A l'Exposition d'Amsterdam, dans *L'Indépendance roumaine*, An. 33, n° 10.139, mardi 26 mai, 1901, p. 1.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cf. Al. Tzigara-Samurcaș, *Casa românească de la expoziția din Roma* dans *Convorbiri literare*, XLV, n° 7, Bucarest, juillet 1911, pp. 814—826; vol. indépendant : Idem, *Casa românească de la expoziția din Roma* 1911, București, 1911.

²² L'approbation définitive datait de janvier et l'ouverture officielle était fixée pour le 27 mars, date quand Rome fut désignée comme capitale de l'Empire (cf. : *art. cit.* à la note 21).

²³ Aucunes examinées, soit « en groupe », par un jury autochtone (officiel), soit « individuellement » par le jury international de l'Exposition, les œuvres n'avaient quoi chercher dans une telle manifestation. Voir Mihail Burileanu, *Tinerimea artistică și expoziția din Roma. Convorbiri cu d-nul Costin Petrescu* dans *Epoca*, București, année XVII, n° 67, 20 mars 1911 : aussi les numéros du 8, 12, 16, 18, 24, 31 mars 1911 du même périodique : de même, voir les périodiques : *Voința Națională* et *Viitorul*, București, toujours au mois de mars 1911. Le parti pris hostile qui transparaît de ces lignes estimait négligeables même les preuves de considération accordées déjà, à l'étranger, aux artistes roumains. Il paraît que justement à Rome, une de nos jeunes artistes, qui par la suite adhérerait à la Société *Tinerimea artistică*, Elena Popea, exposait individuellement à l'Exposition internationale de peinture de 1909, remportant pour l'esquisse de portrait présentée la médaille d'or de la susnommée exposition. Voir Maria Chira, Gh. Mindrescu, *Elena Popea, Expoziția retrospectivă*, Catalogue, Cluj-Napoca, 1975, p. 13. On n'a pas retrouvé l'information dans l'article cité de Charles Morice.

²⁴ Se référant, en 1908, à la « situation enviable » que plusieurs artistes roumains s'était faite à Paris, Charles Morice citait en premier Constantin Brâncuși, « très connu, très apprécié, c'est sûrement un des artistes les plus doués de sa génération ». Le réputé critique et écrivain symboliste, ami de Gauguin, mentionnait parmi d'autres, Elena Popea, G. Mărculescu, (Șt.) Popescu, l'acquafortiste Poitevin, (N.) Gropeanu, etc. concluant que les artistes roumains talentueux se trouvant alors en France se font d'année en année plus favorablement remarquer par la critique, apportant « le plus grand honneur à leur pays » (voir Charles Morice, *Scrisori din Paris, Salonul de Toamnă* dans *Luceafărul*, VIII année, n° 5, Sibiu, 1 mars 1909, pp. 108—109). Ajoutons que toujours à Paris, en 1910, Brâncuși exposait au 26^e « Salon des artistes indépendants » *La prière*, bronze, 1907, et érigeait sur le tombeau de Tatiana Rachevski le monument intitulé *Le baiser*, pierre, œuvres essentielles de sa carrière. Concomitamment, le sculpteur envoyait à Bucarest, aux deux expositions de *Tinerimea artistică*, de 1910, *La sagesse de la terre* pour l'exposition du printemps et *Le baiser* (intitulé *Fragment d'un chapiteau*) pour celle d'automne — les deux taillées directement

en pierre en 1907, pièces maîtresses marquant un tournant décisif dans l'évolution de son langage plastique. Elles provoquèrent dans la presse roumaine des opinions contradictoires où les protestations véhémentes s'avoisinaient aux marques d'attention non exemples de perplexité (cf. Barbu Brezianu, *Brâncuși în cultura și critica românească 1898—1914*, dans *Pagini de artă modernă românească*, București, 1974, pp. 78—86; Idem, *Brâncuși în România*, București, 1976, pp. 23—24 et 127—135). D'ailleurs à Bucarest on n'avait pas fait grand cas ni de l'exposition qu'Isler s'était donné la peine d'organiser à son retour de France avec les œuvres de ses camarades, collaborateurs, comme lui, à la publication humoristique *Le Témoin*. Si sur les 103 pièces du peintre roumain deux seulement en furent vendues, en revanche personne n'achètera aucune des 12 œuvres de Derain, ignorant aussi Galaris et — à une exception près — Forain (voir *Expoziția Derain, Forain, Galaris, Isler*, Catalogue, București, 1909. Aussi Paraschiva Glauber Pojar, Radu Bercea, *Isler. Expoziție retrospectivă*, Catalogue, București, 1983, pp. 20—21).

²⁵ Cf. *Expoziția a II-a a Societății Tinerimea artistică*, 9 mars — 15 avril 1903, Catalogue, Bucarest 1903 : *Expoziția III-a a Societății Tinerimea artistică*, 14 mars — 1 mai 1904, Catalogue, Bucarest 1904 (à côté de C. Milles, le sculpteur viennois Gustav Gurschner et dans la section des arts graphiques, N. Ghéraniotis d'Athènes); en 1911 on trouvera parmi les exposants de la section peinture le peintre post-impressionniste Henri Marlin (voir : *A X-a Expoziție de pictură și sculptură a Societății Tinerimea artistică*, București, 23 avril 1911).

²⁶ Cf. *Ardealul la Expoziția din Roma*, Dialogue avec M. Al. Tzigara-Samurcaș, dans *Epoca*, Année XVII, București, n° 60, 12 mars, 1911, p. 3.

²⁷ Voir *art. cit.*, à la note 21.

²⁸ Voir Al. Tzigara-Samurcaș, *Casa românească*, Bucarest, 1911, p. 8.

²⁹ Voir Al. Tzigara-Samurcaș, *Cronica artistică. O nouă manifestare artistică la Berlin*, dans *Convorbiri literare*, XLVI^e année, București, n° 2, février 1912, p. 228.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ L'exposition présentait surtout des riches broderies : s'ajoutaient quelques meubles « néo-gothiques » exécutés d'après les indications de la princesse Marie, quelques émaux, des enluminures sur parchemin, des livres enluminés, quelques aquarelles (cf. Al. Tzigara-Samurcaș, *art. cit.*, 1912, pp. 229—232). La section roumaine était pourvue d'un catalogue illustré très élégant, voir *Ausstellung „Die Frau in Haus und Beruf“*. Sonder Abteilung Rumänien, Berlin, 1912).

³² Voir Al. Tzigara-Samurcaș, *Cronica artistică. Expoziția din München*, dans *Convorbiri literare*, XLVIII^e année, n° 1, București, janv., 1914, pp. 90—95.

³³ Décidée depuis 1911 par le ministre des cultes C. Arion, notre participation collective à l'Exposition de Munich fut contremandée au dernier moment par son successeur, nonobstant les engagements assumés et les démarches déjà entreprises, ce qui aurait mis notre pays dans une situation « des plus pénibles » (cf. : *Ibidem*).

³⁴ Faute de données relatives à l'agencement des œuvres, on ne peut préciser s'il y avait et quelles étaient les pièces roumaines comprises dans les sections internationales. Dans le Catalogue général de l'exposition les noms des participants, y compris ceux des artistes roumains, sont arrangés

alphabétiquement (voir *Illustrierter Katalog der XI^{ten} Internationalen Kunstausstellung im königlichen Glaspalast zu München*, München, 1913).

³⁵ Si les groupements d'artistes de la province ne fournissent aucune pièce, en revanche les collectionneurs sollicités sont Take Ionescu, le dr. Gheorghiu et particulièrement, Vasile G. Morțun (cf. *Ibidem*).

³⁶ L'*Autoportrait*, peint au début de l'année 1907, est celui intitulée modestement par le peintre lui-même *Un zugrav* (Un peintre en bâtiment) se référant à ses attaches avec les anciens maîtres fresquistes qui ont décoré nos églises : quant aux *Fleurs*, peintes avant 1904, ce sont les remarquables *Dumitrițe* qui figuraient aussi dans l'Exposition internationale d'art de Munich de 1905 (voir R. Juvara Minea, *art. cit.*, pp. 81–82). On les retrouve aussi dans une Exposition internationale d'art de Hambourg, en 1906, exposition sur laquelle on ne connaît pas d'autres détails relativement à une participation roumaine. Au moment de l'Exposition de 1913 qui nous concerne, les deux pièces figuraient dans la collection de Vasile G. Morțun (cf. Al. Tzigara-Samurcaș, *art. cit.*, 1913); dans le catalogue de l'Exposition rétrospective Luchian l'*Autoportrait* apparaît dans les collections du col. I. Kiriacescu et du col. I. Ionescu-Quintus avant d'appartenir au Musée de l'art de la R. S. de Roumanie et les *Dumitrițe* (Chrysanthèmes d'automne) dans la collection Virgil Cioflec et après, au Musée Zambaccian (voir Theodor Enescu, *Expoziția Luchian*, Catalogue, București, 1957, pp. 31 et 36).

³⁷ voir *Le mouvement artistique à l'étranger*. William Ritter, *Allemagne*, dans *L'Art et les artistes*, Tome XVII^e avril-sept., Paris, 1913, p. 188.

³⁸ Par rapport au nombre réduit d'artistes présents dans l'Exposition, la Roumanie n'avait droit qu'à un seul vote (cf. Al. Tzigara-Samurcaș, *art. cit.*, 1913, pp. 94–95); le fait d'avoir remporté tant de médailles démontrait, il est vrai, un surcroît de considération mais qui pouvait être dû à la participation « hors concours » de la princesse Marie, élévant la prestance « officielle » de l'exposition roumaine, comme l'avait, au fond, souhaité et Al. Tzigara-Samurcaș « oubliant » non seulement Pallady, Petrascu, Iser, Dărăscu, Ressu mais aussi Șirato, Theodorescu-Sion, Vorel et la liste est à continuer.

³⁹ Œuvre réalisée avant 1912, ouvrant, par l'accent préférentiel mis sur la force suggestive de l'idée qui transfigure l'expression plastique de la forme, la voie aux futures *Chimères* (voir Ion Frunzelli, *Paciurea*, București, 1971, pp. 28–29 et cat. n^o 35).

⁴⁰ Intitulée dans le compte rendu de Tzigara-Samurcaș *Tête d'expression*, le professeur confond l'œuvre de Brâncuși *Tête d'enfant*, bronze, 1906, présentée antérieurement, en 1909, au Salon d'Automne de Paris, avec la sculpture de Severin (Alexandru Talpoșin), toujours en bronze, les deux pièces appartenant à la collection de Vasile G. Morțun de Bucarest (voir Al. Tzigara-Samurcaș, *Ibidem* et Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, București, 1976, pp. 98–99).

⁴¹ Cf. Al. Tzigara-Samurcaș, *Ibidem* et William Ritter, *art. cit.*, à la note 37.

Aux XVI^e—XVIII^e siècles, l'incontestable influence des mythes de l'époque romaine sur l'iconographie européenne évolua dans le sens d'un éloignement progressif de la source littéraire. La mentalité, les usages, le goût de la société qui s'étaient modifiés peu à peu entraînèrent des changements évidents jusque dans l'interprétation de la mythologie : des compositions illustrant fidèlement les textes antiques on arriva à des images manifestement dominées par les particularités des plus importants styles et, finalement, aux XVII^e—XVIII^e siècles, des personnages connus du temps y ont acquis un rôle principal, les artistes les flattant en les assimilant aux figures mythologiques. La personnalité de ceux qui étaient portraïtés allait devenir toujours plus prégnante par ce progressif et accentué détachement de l'illusion de la légende. C'est le cas du *Portrait de la duchesse du Maine*.

Connue successivement sous les titres de *Portrait d'une actrice et d'un acteur* (Ecole française, XVII^e siècle), *Louise de Bourbon, duchesse du Maine* (anonyme français, XVIII^e siècle), *Vertumne et Pomone* (*Pomone représentée par la duchesse du Maine*) (Nicolas de Largillier)¹, la composition est d'un intérêt notable par son aspect iconographique en tant que variante de la représentation du sujet mythologique « Vertumne et Pomone ».

Dans la mythologie romaine, sous les noms de Vertumnus, Vertumno ou Vertuno, Vertumne était tenu pour le protecteur des jardins et vergers. Considéré également comme le dieu qui présidait au déroulement des saisons et aux échanges commerciaux, on lui attribuait aussi le don de modifier son aspect selon son gré². Pomone, chez les Romains, était la divinité des jardins et des arbres fruitiers. Ainsi cette déesse — représentée, on le sait, sous les traits d'une jeune femme robuste — portait-elle, parfois, dans ses représentations, une corbeille avec des fruits ou tenait-elle dans une main quelques pommes et dans l'autre un rameau³. Son attribut était une petite faucille pour soigner les vergers⁴. La faucille

OEUVRES D'ART EUROPÉEN DANS LE PATRIMOINE ROUMAIN

UNE VARIANTE LAÏCISÉE D'UN MYTHE ANTIQUE: LE PORTRAIT DE LA DUCHESSE DU MAINE REPRÉSENTÉE COMME LA DÉESSE POMONE

Elena Mateescu

était aussi l'attribut de la déesse Cérès, les outils recourbés étant généralement des symboles de la fécondité, impliquant le cycle des moissons et l'idée de la mort de la nature et de son renouveau⁵.

Le récit et la transmission de la légende de Pomone et de Vertumne sont dus à Ovide qui l'insère dans ses *Métamorphoses*. Au milieu du XVI^e siècle, l'illustration de cette légende dans une suite de neuf tapisseries travaillées dans la manufacture de Bruxelles et inspirées d'Ovide manifeste du respect envers l'iconographie antique⁶. On voit ainsi, dans l'une d'elles, les personnages vêtus de costumes d'influence romaine évoluant dans un cadre dominé par la présence des divinités champêtres. Pomone, elle, tient dans sa main droite une petite faucille — l'attribut mentionné qui établit son identité. Quant à Vertumne, l'échelle qu'il porte — pour l'aider à faire sa cueillette de fruits — indique l'une de ses successives métamorphoses destinées à lui faciliter l'approche de la déesse des vergers et des jardins⁷. Car Pomone était une divinité inabordable, isolée dans un jardin clos et inaccessible dont les soins constituaient son unique souci [imaginée, par exemple, dans *Le Jardin de Pomone* gravé par Léon Davent (Ecole de Fontainebleau, XVI^e siècle) d'après Primaticcio (1504—1570,



Fig. 1. — Antonio Fantuzzi, *Vertumne et Pomone*, gravure d'après un dessin par Rosso, 1532—1533 (British Museum).



Fig. 2. — Girolamo Brusafiero, *Vertumne et Pomone* (Augsbourg, coll. Röhrer).

Ecole de Fontainebleau) et conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris]⁸. Cependant, Pomone est captivée par les paroles que lui adresse Vertumne, métamorphosé en vieille femme, plaidant pour leur mariage. L'épisode se retrouve dans la composition *Vertumne et Pomone* du British Museum, gravée par Antonio Fantuzzi d'après un dessin de Rosso Fiorentino (env. dans les années 1532—1533) pour une fresque du Pavillon de Pomone à Fontainebleau, aujourd'hui disparu⁹; on le retrouve aussi dans la peinture *Vertumne et Pomone* exécutée par Girolamo Brusafiero (env. 1700—1760) et conservée à Augsbourg (collection Röhrer)¹⁰; le même moment de la légende figure aussi dans la tableau d'Antoine Watteau peint en 1716 et gravé par François Boucher en 1727 (à l'époque, dans la collection Jullienne). Très rapprochant du texte d'Ovide en est la représentation de l'épisode due à Francesco Melzi (1493—1570) dans sa peinture *Vertumne et Pomone* gardée au Kaiser-Friedrich Museum de Berlin : au second plan, un arbre autour duquel s'entortillent des sarments de vigne — « un orme convert de raisins mûrs » — devient ici un symbole de l'union matrimoniale¹¹.

Généralement, Vertumne était imaginé sous l'aspect d'un jeune homme portant la barbe¹², comme par exemple dans la peinture de Paris Bordone (1500—1571) au Louvre¹³, ou bien dans le dessin de Perino del Vaga (1527), gravé par Caraglio au même XVI^e siècle et destiné à la série intitulée *Quinze amours des dieux* ; le dessin se conserve au British Museum¹⁴.

Au Cabinet des Estampes du Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie se trouve par contre une représentation moins fréquente de Vertumne : il est seul mais, tout autour de lui, de nombreux attributs renvoient à l'incessant renouveau de la nature. Cette composition est gravée à Anvers au XVI^e siècle d'après Frans Floris (vers 1518—1570) et éditée par Jérôme Cock ; l'inscription placée en haut, à gauche, précise : VERTUMNUS/DEUS HORTORUM. A l'arrière-plan, le jardin clos par une balustrade pourrait être à la fois un attribut



Fig. 3. — Jacopo Caraglio, *Vertumne et Pomone*, gravure (version ultérieure) d'après un dessin de 1527 par Perino del Vaga (British Museum).



Fig. 4. — D'après Frans Floris, *Vertumnes*, gravure, XVI^e siècle, Anvers (Cabinet des Estampes du Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

de Vertumne et une allusion au jardin de Pomone.

Une interprétation inaccoutumée de ce sujet mythologique en est aussi celle de Pontormo, sa composition étant destinée à décorer une lunette latérale du grand salon de la Villa Médicis de Poggio a Cajano (1519–1521) ce qui, par cette dépendance d'une structure d'architecture, expliquerait peut-être son genre plus spécial. Le dessin de préparation, composé symétriquement, place de part et d'autre de la lunette les deux divinités qui, avec quatre autres personnages, forment un tout avec la plante dont le tronc ramifié domine le cadre¹⁵. Transposée à la fresque, la composition est traitée plus librement : Vertumne y est représenté d'une façon peu usuelle dans l'illustration du mythe, étant imaginé sous l'aspect d'un vieux paysan, rendu

à la manière réaliste, ce qui constitue un contraste avec les figures de *putti* ressortissant elles à un monde irréel¹⁶.

La composition « Vertumne et Pomone » du patrimoine du Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie — une possible allégorie de l'automne¹⁷ — est dominée par la figure de la déesse. Peint probablement autour de l'année 1700, ce *Portrait de la duchesse du Maine représentée comme la déesse Pomone* (titre actuel de la précédente composition), par conséquent un portrait mythologique, genre à la mode dans la première moitié du XVIII^e siècle¹⁸, est une variante laïcisée du mythe. Le personnage principal n'a guère l'aspect d'une divinité mais celui d'un être ordinaire ressortissant à la noblesse de ce temps-là. Le peintre n'use que d'un minimum de symboles afin de faciliter l'identification des rôles incarnés par ces êtres puisés à

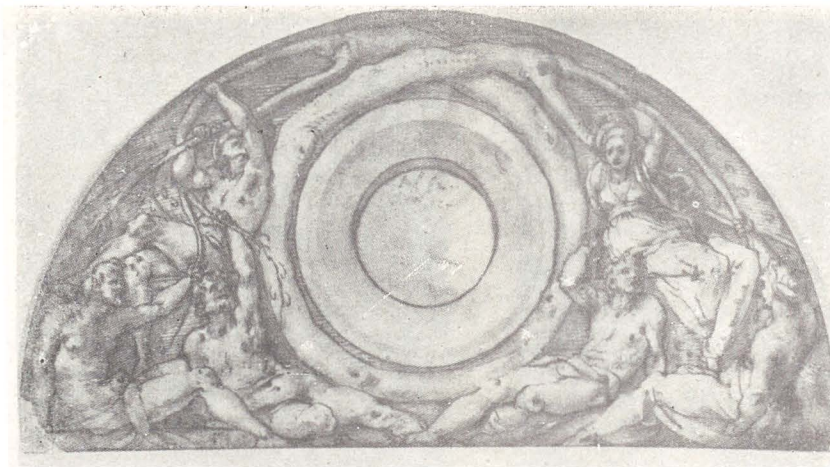


Fig. 5. — Pontormo, *Vertumne et Pomone*, dessin de préparation pour une fresque de la Villa Médicis de Poggio a Cajano (1519–1521).



Fig. 6. — Pontormo, *Vertumne et Pomone*, fresque de la Villa Médicis de Poggio a Cajano (détail : Vertumne — vieux paysan).



Fig. 7. — L'atelier de Nicolas de Largillierre, *Le Portrait de la duchesse du Maine, représentée comme la déesse Pomone* (vers 1700) (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

la réalité de son époque. De tous les attributs mentionnés, la Pomone du XVIII^e siècle ne garde que sa corbeille de fruits dans une main et une grappe de raisin dans l'autre. La mythologie y est donc appauvrie au profit de la

réalité. Le rattachement au mythe de l'Antiquité y est suggéré par l'apparition du masque ostensiblement présenté par Vertumne — figuré sous l'aspect d'un jeune homme, presque un adolescent, imberbe. Son masque est

sans doute une allusion à la faculté du dieu de se métamorphoser, y compris en vieille femme, et tout à la fois de déterminer le changement d'aspect de la nature; dans notre cas il peut aussi être censé annoncer non pas seulement l'imminente transformation de l'automne en hiver, mais encore l'implacable approche de la vieillesse. Autrement dit, dans l'image respective *le symbolisme du masque*¹⁹ peut signifier l'identification avec l'hiver et l'âge de la sénescence.

Avant de recevoir le titre de *Vertumne et Pomone*, la composition s'intitulait *Le portrait d'une actrice et d'un acteur*, ce qui est somme toute pareillement juste puisque ce n'est pas la déesse proprement dite qui y est figurée mais la duchesse du Maine travestie en Pomone. Il s'agit cependant d'un travesti rien que sur le plan de l'idée, de la suggestion, non pas aussi sur celui de la toilette que la femme porte. Seul le drapé du vêtement du jeune Vertumne s'écarte de la mode du temps. L'idée est rehaussée par la présence du masque qui renvoie à l'univers de la scène, du théâtre, aux ambiguïtés du travesti. Si l'on admet que la peinture *Vertumne et Pomone* réalise une fusion de la « métamorphose » antique et du « travesti » typique du théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles, on se rapproche davantage de l'intention du peintre anonyme.

Rappelons que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne (1704–1778) portraïtisait Louis XV et Madame de Pompadour dans un groupe statuaire figurant Vertumne et Pomone, travesti utilisé donc aussi en sculpture pour un sujet mythologique analogue. La composition s'intitule également *La Sur-*

prise car elle illustre l'action d'un jeune homme écartant brusquement son masque pour dévoiler sa vraie identité. Ce groupe statuaire, en marbre, date de 1760, réalisé pour le parc de la Folie Saint-James à Neuilly-sur-Seine, ensuite entré dans la collection Kahn de Paris, puis au Musée du Louvre²⁰.

Dans le *Portrait de la duchesse du Maine*, les personnages mythologiques, placés dans une ambiance caractéristique²¹, se trouvent au milieu d'un *jardin* qui symbolise une forme ordonnée de la nature où se déroule les saisons²². L'espace d'un jardin, d'une nature aménagée, « ordonnée », est suggéré par la grille peinte du côté droit de l'arrière-plan, grille où s'accrochent des sarments de vigne, probablement un fragment de pergola. L'architecture du jardin à pergola grillagée afin de soutenir les plantes apparaît successivement dans le dessin *Vertumnus et Pomone* de 1527, réalisé par Perino del Vaga, dans les tapisseries flamandes du XVI^e siècle dédiées à la légende des deux divinités et dans l'*Automne* de Watteau (daté 1710), gravé par J. Audran (du cycle des « Quatre saisons » de la collection Jullienne)²³. Ainsi présent dans chacune des images mentionnées, ce détail d'architecture définit, le cadre des jardins fastueusement aménagés²⁴.

La mode de ces derniers et l'artifice propre au théâtre, tellement goûtés aux XVII – XVIII^e siècles en France, sont réunis dans le *portrait mythologique de la duchesse du Maine* conservé à la Galerie universelle du Musée d'Art de Bucarest, transposant le monde imaginaire de l'Antiquité romaine dans le cadre somptueux du début du XVIII^e siècle européen.

Notes

¹ Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie/Catalogue de la Galerie d'art universel/IV/La Peinture française [par/ Cristian Benedict/ Bucarest, 1978, p. XXVI, /cat./ 447; LARGILLIERRE, Nicolas de – l'atelier de / 447. *Portrait de la duchesse du Maine représentée comme la déesse Pomone* – Pl. 435

Inv. 8311/345 – huile sur toile – 1.166 × 0,894
Le tableau a fait partie de la collection du Dr. J[ean] Cantacuzène; Musée Toma Stelian (legs Dr. J. Cantacuzène, 1936); transféré en 1949. [de l'édition française du Catalogue]

Les successifs attributions et changements de titres ont été déterminés par les recherches faites par Georges Opresco et par Grégoire Ionesco :

– école française du XVII^e siècle, *Le portrait d'une actrice et d'un acteur* (Georges Opresco, 1935);

– peintre français anonyme du XVIII^e siècle, *Louise de Bourbon, duchesse du Maine* (Grégoire Ionesco, 1938);

– attribué à Nicolas de Largillierre, *Vertumne et Pomone* (*Pomone représentée par la duchesse du Maine*), (Georges Opresco, 1939);

— inclus dans l'œuvre de Largillière, *Portrait de la duchesse du Maine représentée comme la déesse Pomone* (Georges Oprescu, 1955).

² *Nuovissima Enciclopedia pratica Bompiani. III. Cultura (Dizionario di Mitologia, p. 48). XX Edizione. Valentino Bompiani Editore/Italia, 1961* : « Dio romano, ma di origine etrusca o sabina, dei cambiamenti delle stagioni o degli scambi commerciali (da *vertere* = cambiare [changer, échanger]) ». Voir aussi Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1989, pp. 619, 477.

³ *Larousse du XX^e siècle, en six volumes*, Publié sous la direction de Paul Augé. Tome cinquième. Paris, 1932/, p. 696.

⁴ *Nuovissima Enciclopedia pratica Bompiani. III. Cultura, op. cit.*

⁵ *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Établi par une équipe sous la direction de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Seghers, Tome II (Che à G), 1973, pp. 300—301, art. *Fau-cille*.

⁶ Parmi les suites de tapisseries tissées à Bruxelles au XVI^e siècle on dénombre aussi les neuf pièces inspirées d'Ovide, représentant les dieux Vertumne et Pomone dont la légende se déroule sous des pergolas fleuries (Vienne [Kunsthistorisches Museum]). (Cf. Robert Genaille, *Dictionnaire des peintres flamands et hollandais*. Paris, Librairie Larousse 1967/, p. 192). Une partie des tapisseries inspirées des *Métamorphoses* se trouve à Madrid. Les cartons ont été créés par Jan Cornelisz Vermeyen (env. 1500—1559) de 1545 à 1548 et réalisés sous la direction de Wilhelm Pannemaker, « Hof-tapisier Karls V, in Brussel », (Cf. Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Band XXXIV, Leipzig, 1972/, p. 278 et Band XXVI, Leipzig, 1972/, p. 199. Voir aussi *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Istituto per la collaborazione culturale. Venezia-Roma. Casa Editrice G. C. Sansoni, Firenze, 1958/, Vol. I, p. 535, /chap. ARAZZO/).

⁷ Cf. *Enciclopedia Universale dell'Arte, op. cit.*, TAV. 319; cf. *Ibidem*, p. 539 : Des répliques d'après la légende de Vertumne et Pomone ont été également tissées au début du XVII^e siècle, telles, par exemple, celles conservées au Musée d'art et histoire de Bruxelles.

⁸ Cf. Eugene A. Carroll, *Rosso Fiorentino. Drawings, Prints and Decorative Arts*. National Gallery of Art, Washington/Exhibition dates : 25 October 1987 — 3 January 1988 [Chap. *The Pavilion of Pomona, Fontainebleau*, R. p. 199, Fig. 7 : Léon Davent (Master L. D.), after Primaticcio, *The Garden of Pomona*, etching. Bibliothèque Nationale, Paris].

⁹ Cf. Eugene A. Carroll, *op. cit.*, p. 202 : *Vertumnus and Pomona* [1532 — mid — 1533]. Etching by Antonio Fantuzzi [...]. Trustees of the British Museum, London. *Ibidem* : « Fantuzzi's etching is related to but in reverse of the copy in the Louvre of Rosso's lost drawing made in 1532 or 1533 for his fresco in the destroyed Pavilion of Pomona at Fontainebleau » R. : p. 203.

¹⁰ Cf. A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17 und 18 Jahrhunderts*. Band II. Verlag der ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1956, p. 250 : « *Vertumnus und Pomona*. Der Gott des Jahreswechsels, V., als alle Frau, versucht P., die Göttin der Obstgärten, zur Liebe zu bereben. Ovid, *Mel.*, XIV, 623—700 ». Voir aussi Ovidius, *Métamorphose*,

2^e édition revue. Etude introductive, traduction et notes de David Popescu. Ed. științifică, 1972, pp. 396—401 : *Carlea a XIV-a [...]. Dragostea Pomonei și a lui Vertumnus*. Ovide raconte la métamorphose de Vertumne ainsi : « [...] il s'est métamorphosé en vieille femme et est entré dans les jardins soignés par Pomone. Elle a vanté les fruits. [...] Elle s'est assise, bossue comme elle l'était, sur une plate-bande et regardait les rameaux, ployant sous le poids de l'automne. Devant elle se trouvait un orme couvert de raisins mûrs ». (*Ibidem*, p. 398) (Trad. de la citation — E. M.)

¹¹ Cf. James Hall, *Dictionary of subjects and symbols in Art*. Introduction by Kenneth Clark. London, 1974, p. 321. La même idée — le lierre remplaçant la vigne — est à retrouver dans une tapisserie intitulée *Le jardin de Pomone* (Manufacture de Bruxelles, fin du XVI^e siècle). Pomone y est représentée appuyée à un arbre autour du tronc duquel montent des spirales de sarments et feuilles de lierre. Le motif décoratif du lierre accompagne toutes les représentations de la déesse dans ladite tapisserie. (Cf. Laura Tagliaferro, *Per penticinque arazzi „genovesi”*, dans *Bollettino dei Musei Civici Genovesi*, Anno III, 1981, n^o 7, 8, 9, p. 76, Fig. 3). Dans les représentations grecques de l'Antiquité, le lierre était fréquent, symbolisant « la permanence de la force végétative et la persistance du désir ». Le lierre était devenu « un symbole féminin, révélant un besoin de protection » (Cf. *Dictionnaires des symboles, op. cit.*, Tome III (H à Pie), 1974, p. 125, art. *Lierre*).

Francesco Melzi, *Vertumnus und Pomona*, R. dans *Propyläen — Kunstgeschichte. IX. Die Kunst der Hochrenaissance in Italien*, Im Propyläen-Verlag zu Berlin, 1926, p. 132.

Pour Watteau, *Vertumne et Pomone*, voir la note 23.

¹² « Era rappresentato come un giovane robusto con barba e lineamenti dolci, la fronte coronata di spighe, la falciuola in una mano e il grembo pieno di frutta », (Cf. *Nuovissima Enciclopedia pratica Bompiani. III. Cultura, op. cit.*).

¹³ Daniel Howard, *Encyclopaedia of themes and subjects in painting*. Introduction by John Berger. London, Thames and Hudson, 1971/, R.p. 232 : *Vertumnus and Pomona*.

¹⁴ *Vertumne et Pomone*. D'après Perino del Vaga. 1527. Gravure. Londres, British Museum. (Cf. John Shearman, *Manierismul*. Traduction par Romeo Nădășan. București, Ed. Meridiane, 1983, il. 29. Voir aussi p. 183, note 29.).

¹⁵ *Disegni di Pontorno del Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi*. Milano, Pinacoteca di Brera, aprile—maggio 1970. [...] Catalogo a cura di Anna Forlani Tempesti. Centro di edizioni, Firenze, 1970/, il. 8.

¹⁶ John Shearman, *Manierismul, op. cit.*, R. : /il. 5 en couleur/ il. 97 verso. Voir aussi Victor Ieronim Stoichiță, *Pontorno și manierismul*, București, Ed. Meridiane, 1978, il. : 25, 26, 27, 28, 29, VIII, IX, pp. 49, 50—53, 54, 56, 143.

¹⁷ Cf. *Larousse du XX^e siècle, op. cit.*, Tome VI, p. 966 : « Vertumne, divinité romaine, d'origine étrangère, qui présidait aux saisons, en particulier à l'automne ».

¹⁸ Dès la seconde moitié du XVII^e siècle, toute la fantaisie de l'époque se manifesta dans le théâtre, les spectacles. C'est ainsi que le théâtre finit par influencer tant l'œuvre des peintres que le goût du public. Il apparut donc au XVIII^e siècle une variante plus libre du portrait d'apparat —

toute conforme « à l'esprit badin du siècle » —, à savoir le *portrait mythologique* qui fit suite au portrait en travesti propre au XVII^e siècle, (Cf. Pierre Francastel, *Histoire de la peinture française*, Éditions Gonthier, /Paris, 1955/, vol. I, p. 131 et 145). D'un autre côté, François de Troy (1645—1730), dans une plus grande mesure qu'auteur de portraits mythologiques s'était fait une rapide renommée de portraitiste de maints personnages célèbres, étant notamment le peintre de la maison des ducs du Maine, tels *Le Duc du Maine* (Musée de Dresde), *La Duchesse du Maine*, 1694 (Musée d'Orléans), (Cf. E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Nouvelle Édition, Librairie Gründ, Paris, 1976, vol. 10, p. 286 ; Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, op. cit.*, Leipzig, (s.a.), Band XXXIII, p. 440 ; *Phaidon Encyclopedia of Art and Artists*, New York, 1978, p. 663.). Le portrait de la *Duchesse du Maine* (Versailles) peint par Pierre Mignard (1612—1695) de même que celui dû à François de Troy sont donc antérieurs à la toile de Bucarest, s'inscrivant dans la galerie des portraits de la fin du XVII^e siècle, (Cf. E. Bénézit, *Dictionnaire [...]*, *op. cit.*, Paris, 1976, vol. 7, p. 406.).

¹⁹ Cf. *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, Tome III (H à Pie), p. 189, art. *Masque*.

²⁰ André Michel, *Histoire de l'Art*, Tome VII, (1), *L'Art en Europe au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, /1923/, p. 57 ; R. : p. 57, Fig. 31. Cf. A. Pigler, *Barockthemen, op. cit.*, vol. II, p. 254 : « Jean-Bapt. Lemoyne (1704—1778), Marmorgruppe, 1760, Paris, Louvre. Abb. "La Revue des Arts", II, 1952, 46. Angeblich Ludwig XV u. Mme de Pompadour ».

²¹ « Parmi les hamadryades latines, nulle autre n'a été plus entendue dans la culture des jardins et n'a été plus connaisseuse des pommes, d'où par ailleurs elle tire son nom », (Cf. Ovide, *Métamorphoses* /l'édition citée ici-même note 10/, p. 397). Le jardin de Pomone avait eu, au commencement, un trait caractéristique : celui d'être un « jardin clos », un univers en soi, bien défendu des influences du dehors. Ovide précise : « C'est là son amour, c'est là son souci ; elle n'a même pas un seul des désirs de Vénus ».

Cependant, craignant de se faire poursuivre par les dieux champêtres, elle ferma de l'intérieur le verger et se garda de toute approche mâle » (*Ibidem*). Le jardin clos de Pomone imaginé par le mythe antique, avec son implication de

protéger la pureté, est une préfiguration des jardins du Paradis terrestre, de ces « Hortus Conclusus » peints à l'époque du gothique tardif, p. ex. Mittelrheinischer Meister, *Paradiesgarten*, ca. 1420 (Mus. Frankfurt a. Main) ou encore des insulaires jardins apparaissant dans les tapisseries du cycle de *La Dame à la licorne* (France, début du XVI^e siècle, Musée de Cluny), où le Licorne, cet animal fabuleux, était un symbole de la pureté. Dans la littérature du XVII^e siècle, à savoir dans *Le Paradis perdu*, John Milton évoque la figure mythologique de Pomone, isolée dans son jardin, et la fait ressembler à Eve dans le jardin du Paradis : « Milton portrays the innocence of Eve in these words : „Likeliest she seemed Pomona when she fled Vertumnus” », (Cf. J. E. Zimmerman, *Dictionary of Classical Mythology*, New York, Toronto, London, Bantam Matrix Edition, /1966/, p. 286). Au début du XVIII^e siècle, la légende de Pomone et Vertumne éveilla aussi l'intérêt d'Alexander Pope : « Minor works by Pope that deserve mention are : *Verse : [...]* „Vertumnus and Pomona”, „Sappho to Phaon”, and „The Fable of Dryope”, translations from Ovid (1712) », (Cf. *The Oxford Companion to English Literature*, Edited by Sir Paul Harvey. Fourth edition. Revised by Dorothy Eagle. /Oxford University Press, 1967, p. 658.).

²² « Le mur du jardin maintient les forces internes qui fleurissent [...]. Le jardin est à la fois : « le lieu de la croissance, de la culture de phénomènes vitaux et intérieurs. Le déroulement des saisons s'y accomplit au moyen de formes ordonnées [...]. », (Cf. *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, Tome III (H à Pie), p. 72 et 71, art. *Jardin*.).

²³ Cf. *Tout l'œuvre peint de Watteau*, Introduction par Pierre Rosenberg. Documentation par Eltore Camesasca. Flammarion, /1970/. Catalogue des œuvres, p. 91 : [cat.] 22, *Les Saisons Julienne*. Voir aussi *Ibidem*, p. 107 : [cat.] 126, *Vertumne et Pomone*.

²⁴ Le fragment de pergola qui ferme la perspective à l'arrière-plan (empruntant donc le rôle initial du mur isolateur) tant dans la composition du portrait de la duchesse du Maine que dans la composition mythologique reproduite en gravure par Caraglio d'après un dessin de Perino del Vaga, de même que la présence de la pergola dans les déjà mentionnées tapisseries de Vienne sur le thème de la même légende de Vertumne et Pomone, semblent être une allusion à ce « jardin clos ».

L'urbanisme du monde ancien, un des sommets de l'art universel, s'est formé graduellement à travers les âges de la préhistoire et de l'antiquité, comme un résultat de la contribution de plusieurs populations appartenant à des régions différentes, qui ont élevé au niveau de l'art leurs propres solutions pratiques dans le domaine de la conception et de l'organisation de l'habitat collectif. Certaines cultures qui ont créé une science et un art de l'urbanisme d'une valeur incontestable — comme celles de l'ancienne Égypte, de l'Assyrie, du Babylon, des Hittites, de la Méditerranée orientale — ont été déjà étudiées et occupent la part qui leur est due dans l'histoire de l'art universel ; une littérature assez riche, dont les débuts remontent à la fin du siècle dernier, leur est consacrée et démontre, d'une part, leur place dans l'ensemble de la formation de l'urbanisme ancien, dénommé *grosso modo* « oriental », d'autre part, leur contribution essentielle à la conception de l'urbanisme gréco-romain et, par l'intermédiaire de celui-ci, à celui de l'Europe médiévale et moderne.

Dans cet ensemble, les expériences et les réalisations accomplies, depuis les âges les plus éloignés de la préhistoire, sur le territoire transcaucasien, sont loin d'être des moins intéressantes ; de même que leur importance à la formation de cet « urbanisme oriental » — que nous désignerions plutôt comme celui de l'Asie Antérieure — n'est pas des moindres.

Nous nous proposons de nous arrêter, dans ce qui suit, sur quelques aspects et moments des plus importants de ce phénomène.

Les origines de l'urbanisme de la région transcaucasienne sont absolument locales — voilà un fait que l'on doit souligner en premier lieu — et remontent aux débuts mêmes de la sédentarisation de la population : une fois passée à la pratique de l'agriculture — si primitive qu'elle fût — et à l'élevage des animaux domestiques, elle a dû naturellement renoncer à la vie nomade et, avec elle, à ses refuges plus ou moins mobiles et provisoires, aménagés pendant l'âge paléolithique et

ÉTUDES SUR L'ART ORIENTAL ET EXTRA-EUROPÉEN

DÉBUTS DE L'HABITAT DANS LA RÉGION TRANSCAUCASIENNE ET SES CONTRIBUTIONS AU DÉVELOPPEMENT DE L'HABITAT PRÉHISTORIQUE

Melîné Poladian Ghenea

une partie de l'épipaléolithique dans les grottes naturelles, ou à ses huttes légères élevées auprès des rivières et sur les flancs ensoleillés des collines ; les nouvelles occupations liées à l'agriculture nécessitaient de la part de la population de se fixer à la terre qu'elle commençait à cultiver. Comme dans la plupart des zones de culture avancée de l'Asie Antérieure, les débuts de ce phénomène peuvent être recherchés à la fin du VII^e millénaire av. n. è., quand les conditions climatiques, une fois équilibrées, ont permis la culture des céréales, pour se manifester pleinement dans les trois millénaires suivants, sous la forme de l'économie agraire et pastorale proprement dite — ce qu'on appelle la « révolution néolithique ».

Dans le cadre de cette « révolution » qui a entraîné — ainsi que nous l'avons dit — la sédentarisation des populations, le problème de l'habitat — individuel et surtout collectif — a constitué dès le début une préoccupation des plus importantes, avant de devenir un domaine de l'art. L'homme du néolithique s'efforçait de se faire non seulement un abri temporaire pour lui et sa famille, mais un vrai logis qu'il puisse utiliser toute la vie et, plus encore, qu'il puisse transmettre à ses successeurs, qui n'aient qu'à le consolider et compléter selon leurs propres besoins ; dans ce même logis, il devait préparer et gar-

der ses outils et, en plus, stocker dans les meilleures conditions ses réserves alimentaires et ses produits artisanaux : objets en céramique, ustensiles et armes, etc. ; tout cela devait être protégé, par un système spécial de défense, contre la convoitise des gens ou tribus nomades de pillards. A ce dernier égard, les mesures employées par les individus ne pouvaient être qu'insuffisantes, — d'où la nécessité de se rassembler en groupements et de concevoir des systèmes de défense collective. Voilà ce qui a donné naissance, dans la région transcaucasienne comme dans d'autres qui sont devenues agricoles et pastorales, au « village néolithique ». Le phénomène s'est produit par lui-même, à la suite d'expériences et perfectionnements successifs, sans modèles — car ils n'en existaient pas — tout au plus par l'assimilation de certaines expériences plus avancées et avantageuses.

C'est la phase que nous appellerions « pré-urbaine », correspondant à la « préhistoire de l'urbanisme ».

Dans la région transcaucasienne, ce phénomène s'est produit, des points de vue géographique et chronologique, très tôt, mais assez inégalement : il s'est manifesté pleinement dans les parties centrale et du sud, dans les vallées fertiles des rivières Hrami, Koura, Araxe, dans la plaine de l'Ararat, dans la province Kars, tandis que les populations des contrées montagneuses et au sol plus aride, se sont maintenues assez longtemps encore dans les différentes phases du nomadisme de l'épipaléolithique et même paléolithique. Dans ce sens, nous adoptons l'opinion de A. I. Djavahievili, selon laquelle l'emploi de termes tels que « épipaléolithique », « néolithique », « énéolithique », etc. a un caractère relatif, justement à cause de ce développement inégal — en temps comme en espace — des différents contrées et sites ; l'auteur mentionné propose plutôt la désignation de « stade évolué d'habitations productives d'agriculteurs et d'éleveurs d'animaux »¹, en l'accompagnant du nom du site ou du groupement de sites qui le représentent.

Les sites les plus anciens témoignent déjà des caractères qui se maintiendront par la suite : la préférence pour

les plateaux ensoleillés, naturels ou aménagés spécialement en vue d'y installer l'agglomération, pour les pentes douces qui offrent la possibilité de tailler des terrasses, pour les vallées fertiles des rivières ; les groupements de maisons formant des villages sont relativement proches les uns des autres : la distance entre eux ne dépasse généralement pas 30 km, si la qualité du sol favorise, à son tour, un pareil groupement ; d'après la superposition des couches assez nombreuses de réfections successives, on peut en juger de la durée de chaque village, comme de celle de chaque habitation : elle est assez grande, dépassant parfois les cinq ou six siècles, ce qui atteste la viabilité et la vitalité du groupement en soi, ainsi que la résistance appréciable des constructions en briques crues et argile renforcée parfois de branchages, de tiges de roseau et de jonc. La population respective ne quittait le site qu'en cas de conditions pédologiques et climatiques défavorables, d'invasions dévastatrices, d'épidémies et autres calamités. Ce sont ce qu'on appelle des *tells* ou, dans la région transcaucasienne *gora* — en langue géorgienne, *flour* ou *kloukh* — en arménien, *tépé* — en ture (pour le territoire de l'Azerbaïdjan). Leur nombre augmente progressivement en commençant par la phase supérieure du néolithique, attestant ainsi la croissance de la population et son développement économique et social, et aboutit à gagner presque toute la région. Ils présentent les similitudes inhérentes à leur contemporanéité relative, ainsi que les quelques différences qui démontrent les possibilités de chaque groupement de s'accommoder à son sol et d'en tirer le meilleur parti possible, son génie inventif et, en fin de compte, sa contribution particulière à l'évolution générale de l'habitat commun.

En voilà quelques exemples des plus caractéristiques, extraits du groupement Kveno-Kartli, dans la vallée du Hrami :

*Choulavéris-gora*² — le plus important par ses dimensions, est placé sur un sommet presque circulaire et légèrement allongé dans la direction nord-ouest — sud-est (diamètre moyen : 100 m, hauteur : 6 m), comprenant entre

5 et 8 couches ; il est daté par le carbone radioactif entre 4675 (± 210) et 3955 (± 300) av.n.è., ayant par conséquent une durée approximative de sept siècles ; pendant ce long intervalle, les constructions ont été plusieurs fois refaites — ce qu'on explique par la fragilité relative du matériel : argile, brique à torchis (de forme prismatique et convexe, travaillée manuellement et séchée au soleil, à dimensions inégales et considérables, variant entre $50 \times 20 \times 8$ cm et $25 \times 15 \times 7$ cm), combinés avec des restes d'anciennes constructions. Les édifices ont la forme circulaire ou ovale (l'allongement étant dans la direction nord-ouest—sud-est — la même que celle du site), de dimensions variables et — ce qui est le plus important — à destinations différentes, ce qu'on peut juger d'après leur type et emplacement : les plus grands, aux diamètres de 2,5–5 m, ont un foyer en argile placé généralement au centre de l'intérieur, à même le sol, une ouverture dans le plafond — pour laisser échapper la fumée, et une petite porte d'entrée ($50/60$ – $60/70$ cm) ; ce sont les abris proprement dits de la famille. D'autres constructions, de dimensions moyennes (1,25–2 m diamètre), cylindriques, ayant à la base des rangées de briques placées verticalement et une seule ouverture à la partie supérieure, sont probablement des « dépôts de céréales » ; d'autres « dépôts », de forme semblable mais de moindres dimensions (0,50–0,75 m diamètre) sont pour l'eau et les autres aliments ; leurs murs, à l'argile très fine, sont bien pétris après le séchement. C'est ce qui constitue le groupement le plus élémentaire — la « cellule familiale », composée des trois édifices distincts : l'habitation proprement dite et les deux dépôts annexes, groupés autour d'une cour clôturée, qui sert en même temps d'espace libre, d'endroit où l'on fabrique les outils ou pour d'autres occupations ménagères ; la vie active se passe généralement sur le champ et les pâturages qui environnent le site, ainsi que dans cette cour, la « maison » servant plutôt de « chambre à coucher », d'abri et pour les petits travaux domestiques.

Une de ces annexes attire l'attention par l'existence d'une sorte de four-

neau primitif, plein de cendre et d'os calcinés d'animaux (probablement bœliers), ce qui a conduit à la supposition qu'il serait un autel pour sacrifices et, par conséquent, un sanctuaire pour les rituels du culte³. On doit souligner ainsi la différenciation qu'on pratiquait, dès cette période, entre l'habitation individuelle et le sanctuaire collectif.

Les constructions groupées dans des cours ne sont pas contiguës, n'ayant généralement pas de murs communs ; elles peuvent pourtant avoir parfois une couche extérieure d'argile, pour les lier entre elles. La liaison véritable ainsi que la communication se font par la cour. Si les couches inférieures contiennent de pareils groupements parsemés çà et là, ceux des couches supérieures, beaucoup plus nombreux, sont aussi beaucoup plus rapprochés les uns des autres, en laissant très peu d'espaces libres entre eux, — ce qui atteste la croissance de la densité de la population, comme une conséquence naturelle du progrès économique et social. On remarque de même, outre l'évolution des ustensiles et armes en pierre, l'utilisation du bois, des cornes et des os d'animaux, pour confectionner les ustensiles nécessaires au travail de la terre (entre autres : des pioches rudimentaires en corne de cerf), des peaux d'animaux, du bois ; il s'agit donc de l'apparition de vrais métiers qui, outre l'agriculture et l'élevage des animaux, ainsi que la céramique qui commence à se développer, constituent le travail des habitants de ces groupements. À côté de la datation par le C_{14} déjà mentionnée, tous ces éléments — auxquels s'ajoute le manque total des métaux — confirment le fait que le site appartient aux phases moyenne et supérieure de l'âge néolithique. Pendant toute la durée de son existence, il a été habité sans interruption, ce qui fait qu'on le considère comme un « monument monolithe »⁴.

Le développement économique et social de la population, que l'on a pu reconnaître dans la différence entre les couches inférieures et supérieures de Choulavéris-gora, a impulsé la création, dans son voisinage, d'autres sites pareils, qui ont évolué parallèlement et d'une manière générale semblable : Imiris-gora, Dangréouli-gora, Gadatchrili-gora.

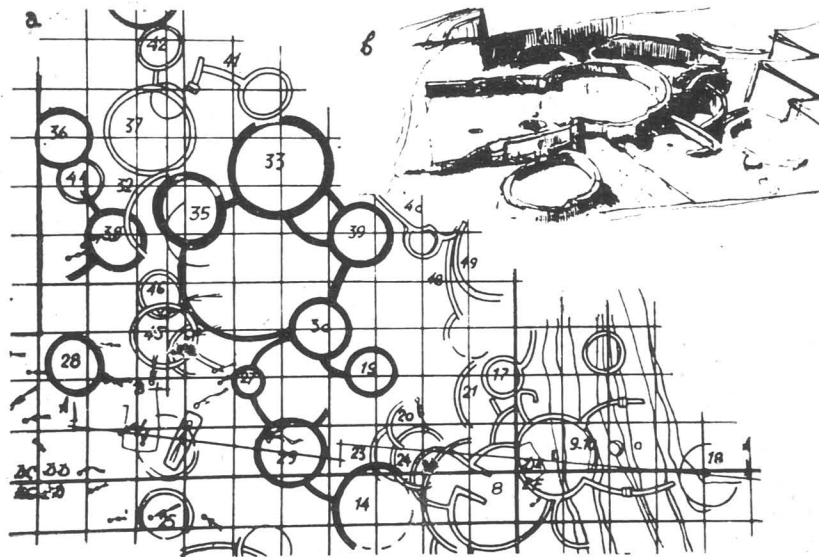


Fig. 1. — a : Imiris-gora : plan de la partie orientale du site ; — b : Imiris-gora : groupement des pièces n°s 8 et 9-10 (dessins d'après A. I. Djavahichvili)

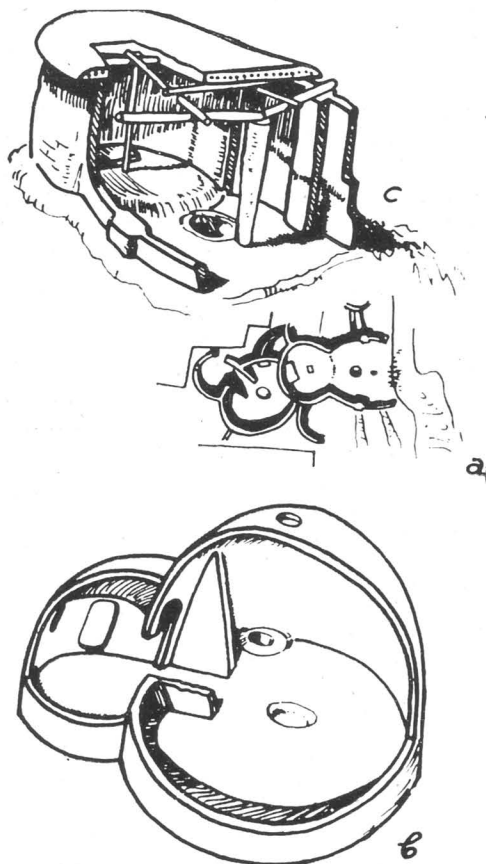


Fig. 2. — a : Imiris-gora : plan du groupement des pièces n°s 8 et 9-10 ; — b : Imiris-gora : reconstitution de la maison n° 8 ; — c : Imiris-gora : reconstitution des maisons n°s 9-10 (dessins d'après A. I. Djavahichvili)

Imiris-gora, un peu plus petit que Choulavéris-gora, sur un plateau presque circulaire au sommet d'une colline (diamètre : 90 m, hauteur : 4 m), présente l'avantage d'un plan général un peu plus clair, dans lequel se distinguent les cours — espaces libres — pratiquées entre les constructions ; elles sont considérablement plus spacieuses et semblent avoir eu un rôle plus important que dans le site précédent (Fig. 1 a, entre les constructions aux numéros 35, 33, 39, 30, 45, 46). À la suite de la pratique des constructions successives sur un même terrain, certaines d'entre elles semblent liées par des annexes — une sorte de couloirs de passage de moindres dimensions (entre les numéros 33 et 39) ; on commence de même à munir la pièce principale de la maison — celle qui contient le foyer — d'une autre plus petite qui la précède et contient la porte d'entrée de l'extérieur, préfigurant le type *tholos* (Fig. 1 b, Fig. 2 a et b), qui dominera la période et la région. Certaines pièces sont des ateliers pour la fabrication des ustensiles. On remarque la parfaite continuité entre le mur circulaire — légèrement incliné vers l'intérieur — et le toit voûté, ce qui donne à la construction la ressemblance à un grand toit voûté — une coupole — qui la relie au

sol (Fig. 1 b). Ils n'y manquent pas les dépôts alimentaires, ainsi que l'édifice-sanctuaire, avec un foyer à bordure large, placé sur une sorte de podium dans une abside, et autour duquel on a trouvé des grains de blé.

*Aroukhlo*⁵ — le plus grand et le plus puissant de ce groupement de sites formés dans la vallée du Hrami, présente quelques éléments nouveaux. Il s'étend sur cinq cimes très proches les unes des autres, ayant — comme les précédents — un contour quasi-ovale (longueur : 150 m, largeur : 100 m, hauteur : 6 m) et, à la base, une série de dix fossés allongés comme des tranchées (longueur : 15–20 m, largeur : 4 m, profondeur : 5 m), qui ont été creusés successivement. Les cimes contenant l'habitat étaient entourées de deux rangées de grands fossés de protection, dont celui extérieur (largeur : 9,5 m, profondeur : 2 m), tapissé d'argile, portait des traces d'humidité jusqu'à la hauteur de 1 m et avait sur le fond des dépôts caractéristiques pour les eaux courantes ; le second fossé était sec. Il en ressort que le premier était rempli d'eau, servant pour les besoins ménagers, comme réservoir dans les période de sécheresse et, en même temps, pour alimenter le système de canaux d'irrigation, qui s'inclinaient vers les champs des alentours ; l'eau provenait des neiges fondues au printemps, mais aussi d'une rivière (Macharéva), d'où partait le canal qui la directionnait vers le fossé, parcourant une distance de 7–8 km. L'argile qu'on avait extraite de ces fossés, avait servi pour les constructions. Il s'agit donc d'un système de canalisation et d'irrigation ingénieusement combiné avec celui de la protection du site, l'eau qui provenait du premier étant habilement utilisée à plusieurs desseins.

Le site s'étant développé durant sa longue existence, les habitations ont dépassé les limites marquées par ces fossés, en gagnant les sommets voisins ; leur population se regroupait pourtant dans le centre principal, en cas d'invasions extérieures ou autres dangers. Il y existait par conséquent des règles spéciales — pour ne pas dire des lois — qui gouvernaient l'expansion de la population aggrandie et sa sécurité en

cas de péril. On y voit donc un sincérisme, qui précède de quelques quatre millénaires celui des anciennes cités grecques.

On retrouve la plupart de ces traits dans d'autres points de la région transcaucasienne : dans l'Azerbaïdjan occidental (Gül-tépé — daté par le C₁₄ entre 5770 ± 90 et 3807 ± 90), Baba-der-vich, Chomu-tépé (5560 ± 70), Toïré-tépé (4295 ± 125) : des constructions spéciales pour le logement, le culte, les réservoirs alimentaires et d'eau auprès des maisons plus importantes, les ateliers pour ustensiles et céramique, groupés autour des cours et formant des ensembles sociaux et économiques. À Téhoud (Arménie), les maisons circulaires sont disposées à distances inégales (0,70–7 m), mais en demi-cercle, ayant autour d'elles les constructions-annexes (dépôts, ateliers), de moindres dimensions. Les sites sont emplantés aussi bien sur les sommets naturels des collines aménagés spécialement (Michartchaï), que sur la surface plane des champs (steppe du Milsk — Azerbaïdjan), élevés sur des monticules artificiels qu'on entoure de fossés (Chah-tépé) ; on pratique même le système du groupement de sites situés sur deux ou plusieurs collines rapprochées (Gouroudéré et autres, toujours en Azerbaïdjan).

On peut donc dégager la conclusion que, jusqu'à la première moitié du IV^e millénaire av.n.è., il existait déjà, à l'état embryonnaire, une conception locale concernant la construction et l'organisation des sites :

— au point de vue de l'emplacement : le choix des endroits situés à la proximité des cours d'eau ; la préférence pour les positions élevées ; le profit tiré de l'orientation naturelle du terrain, pour la reproduire dans celle des logis et du site lui-même ;

— au point de vue de la construction : des agglomérations formées sporadiquement (sans un plan général conçu d'avance), en couches successives qui témoignent de leur stabilité et longue existence, à travers lesquelles on reconnaît les progrès dans la logique de leur organisation ; le contour généralement circulaire ou ovale du site reproduit dans celui des bâtiments ; des procédés de construction assez simples et

rudimentaires, mais solides et fonctionnels ; l'emploi différencié, comme matériel de construction, de l'argile — comme telle, ou renforcée avec des branchages et tiges végétales, ou sous la forme de la brique crue, simple ou à torchis —, pour construire aussi bien les murs que la toiture, le plancher, le foyer et autres aménagements ; la différenciation des types de construction d'après leur destination : le logis proprement dit avec ses annexes (réservoirs et ateliers) groupées autour d'une place libre — la cour — prototype de la future « place » —, et constituant la « cellule » qui deviendra la base du prochain développement urbain, auquel s'ajoutent les édifices-sanctuaires spécialement aménagés ; des préoccupations pour la défense collective : fossés et murs en terre qui entourent le site ; le syncrisme entre sites voisins, en cas de danger ; l'existence d'une réglementation pour l'utilisation du terrain et les relations sociales entre les habitants.

On doit souligner un fait qui présente un grand intérêt : l'architecture des premières cultures agricoles de l'Asie Antérieure est basée sur le plan rectangulaire, qui se maintient aussi par la suite ; la seule exception est marquée par la couche du néolithique acéramique (A) de Yérichon, où le plan circulaire se fonde sur des traditions locales. On pourrait donc expliquer l'existence de l'architecture à plan circulaire dans la région transcaucasienne, par une radiation de la tradition natufienne, qui se serait maintenue jusqu'au VI^e millénaire. Dans la phase finale de l'âge néolithique et dans l'énéolithique, on assiste dans cette région à une floraison de l'architecture circulaire : c'est le type Chomu-tépé — Choulavéris-gora que nous avons décrit, aux constructions en brique et au plafond voûté, qui s'est cristallisé graduellement, en se basant probablement sur la tradition mentionnée, mais considérablement élaborée par une expérience locale — jusqu'au point de devenir un prototype du futur *tholos*. Nous retiendrons, dans ce sens, l'observation particulièrement intéressante de A. I. Djavahichvili : « Dans aucune des cultures d'agriculture primitive du Proche Orient, l'architecture au plan circulaire et à

coupole n'a un caractère tellement organique, comme dans la région du Caucase, où nous ne trouvons aucune trace qui indique la connaissance de la construction rectangulaire et, bien que nous ayons pris connaissance de ces constructions /circulaires/ dans leur phase déjà avancée, leur évolution dans le temps nous fait conclure qu'elles ont de profondes traditions locales, et ne peuvent être liées génétiquement à aucune autre tradition constructive de l'Asie Antérieure. »⁶

Quant à la forme convexe des briques des constructions transcausiennes, son existence dans d'autres régions de l'Asie Antérieure : le nord-ouest de l'Iran, la Palestine et le sud de la Mésopotamie (Sumer) a été mise en relation avec des migrations « légendaires » de « populations montagnardes » (= originaire du Caucase) vers ces régions et, surtout, vers la dernière⁷. A. I. Djavahichvili explique la propagation de cette forme par la manière de fabrication presque commune de ces briques, dans les régions mentionnées : on aplatissait dans la main une boulette d'argile, dont les marges, dépassant la surface de la paume, s'inclinaient en bas, donnant à la brique la forme courbée ;⁸ cette forme a disparu avec l'emploi de la matrice.

Des agglomérations semblables à celles de la période décrite apparaissent dans les étapes suivantes : la fin de l'énéolithique et la première phase de l'âge du bronze — sur de nombreux points du territoire transcaucasien, aussi bien sur les plaines et les plateaux, que dans les zones montagneuses ; l'adaptation au terrain ne semble plus présenter un problème indissoluble pour les constructeurs, qui pouvaient déjà se baser sur une certaine tradition dans leur domaine, pourvu qu'ils trouvent une terre propice à l'agriculture et le pâturage, ainsi qu'une rivière, qu'ils savaient utiliser à plusieurs desseins. Les traits mentionnés se maintiennent, mais d'autres s'y ajoutent, issus des nouvelles conditions sociales et économiques.

Les principaux sites qui caractérisent la période, se trouvent dans le territoire compris entre les deux grandes rivières qui traversent la région de l'ouest à l'est : la Koura et l'Araxe

et à leurs alentours, ce qui a inspiré la désignation de la période : l'énéolithique Kourc-Araxe⁹.

Dans ce cadre se situe le groupement dénommé Chida-Kartli, formé de sept sites presque identiques, sur la rive gauche de la Koura, entre Tbilisi et Gori (Géorgie)¹⁰, dont nous retiendrons quelques-uns, pour en relever les traits principaux :

Kvatzkhéla occupe un plateau (approx. $70 \times 80 \text{ m}^2$, altitude d'approx. 31 m par rapport à la rivière) légèrement incliné, entouré de trois côtés par des pentes abruptes qui lui assurent une défense naturelle ; le quatrième côté — vers le nord, descendant doucement vers un vaste terrain agricole, est renforcé par un mur de terre.

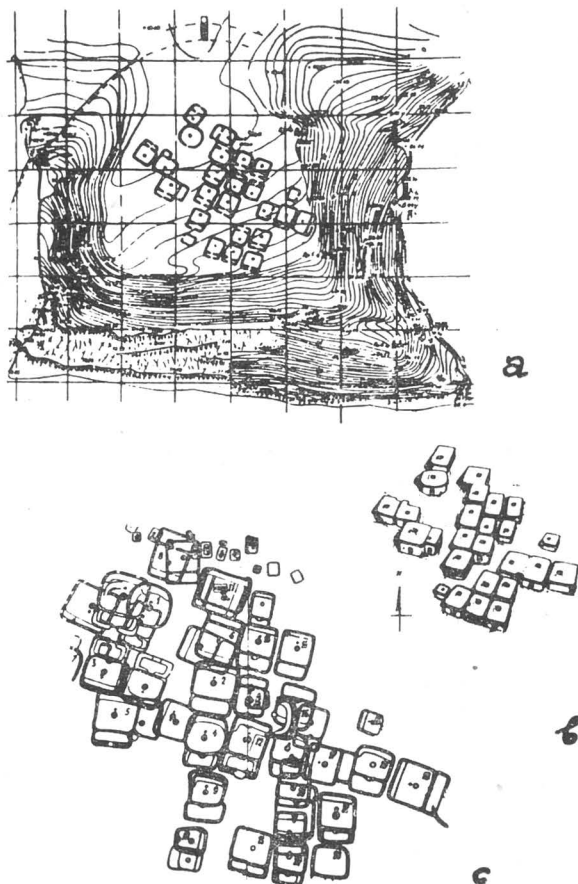


Fig. 3. — a : Kvatzkhéla : plan topographique de la couche C₁, correspondant aux périodes énéolithique et du bronze primitif ; — b : Kvatzkhéla : reconstitution schématique de la couche C₁ ; — c : Kvatzkhéla : plan général du site (dessins d'après A. I. Djavahichvili)

Les couches correspondant à la période dont nous nous occupons (C 1), attestent une orientation dans la direction nord-est—sud-ouest, déterminée par les vents qui soufflent assez fortement, presque toute l'année, des directions orientale et occidentale ; cette orientation est adoptée aussi pour les maisons ; ainsi, la ligne nord-est—sud-ouest qui forme l'axe principal du site, en conduit toute l'organisation (Fig. 3 a). Les habitations sont formées généralement par une pièce rectangulaire ou carrée, aux angles arrondis, ayant au milieu le foyer et un pilier en bois qui soutient le système de poutres formant le plafond et le toit ; elle est d'habitude précédée d'une pièce plus petite — une antichambre, ayant la porte d'entrée, sans foyer. On peut donc y re-

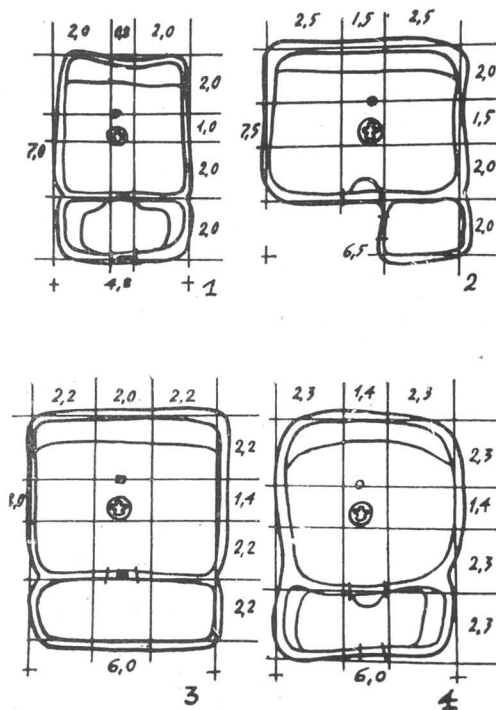


Fig. 4. — Kvatzkhéla : plan de quatre habitations « standard » caractéristiques du site (dessin d'après A. I. Djavahichvili)

connaître les traits caractéristiques du type *megaron*. On a remarqué, dans l'emplacement des éléments de l'intérieur : la porte d'entrée, celle de communication entre les deux pièces, le foyer et le pilier central, — leur position au long d'un axe unique, qui est en fait celui de la maison et du site ; la préoccupation pour l'orientation se retrouvait ainsi à l'intérieur, comme à l'extérieur des habitations (Fig. 4). Vingt-cinq maisons de ce type (la couche C 1) — qui est d'ailleurs commun au site entier — forment un ensemble intéressant : elles sont groupées — même contiguës — par deux, trois ou quatre, en lignes plus ou moins droites, formant des ruelles de communication, vers lesquelles s'ouvrent leurs portes d'entrée ; leur orientation reproduit celle du site : nord-est—sud-ouest ; dans la partie occidentale se trouve une place libre assez étendue ; une autre, plus petite, se trouve à l'est (Fig. 3 b). Les autres habitations sont placées plus librement, ou par petits groupements, laissant entre eux des passages et quelques autres espaces libres (Fig. 3 c). Sur le point le plus élevé du plateau on a trouvé une construction aux angles bien arrondis qui lui confèrent un contour presque circulaire, et sans antichambre : c'était probablement le sanctuaire du site.

On a trouvé des constructions assez semblables à celle-ci, et en plus grand nombre, à *Hizanaant-gora* : une pièce centrale circulaire, entourée par une autre — formant une sorte de galerie à demi ouverte ou un couloir circulaire et étroit ; à l'intérieur de la pièce on a trouvé — comme à Kvatzkhéla d'ailleurs — des vases rituels, qui attestent leur destination cultuelle, car à d'autres égards, on peut distinguer assez difficilement, à l'époque, les différences entre les logis et les édifices de culte ; leur nombre assez important dans ce site peut s'expliquer par une certaine tradition, qui existait aussi dans d'autres sites de l'Asie Antérieure¹¹.

*Amiranis-gora*¹² présente les caractères d'un site de zone montagneuse, avec d'ingénieuses solutions d'aménagement et de construction, qui en constituent l'importance (Fig. 5 c). Le site (approx. 3 ha) est placé au sommet et sur le versant sud d'une montagne haute d'environ 1000 m, sur la rive d'un affluent du cours supérieur de la Koura. Au sommet se trouve le sanctuaire. La pente — à une inclinaison appréciable (100° en moyenne) — a été aménagée en dix terrasses artificielles, ayant chacune la longueur moyenne de 25 m et la largeur entre 7 et 10 m ; chaque terrasse, occupée par 18—20

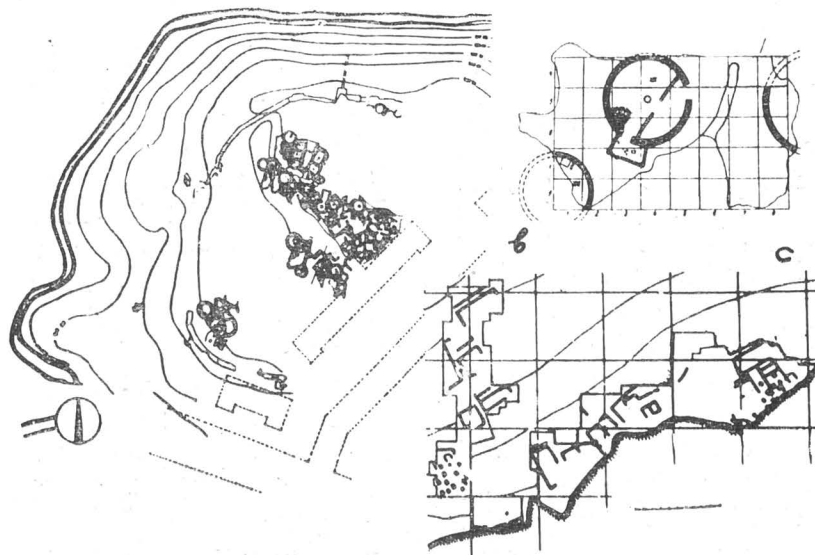


Fig. 5. — a : Chengavite : plan du site (dessin d'après S. Sardarian) — b : Gül-lépé : plan de la cinquième couche (dessin d'après O. Abibullaev) ; — c : Amiranis-gora : plan du site (dessin d'après T. Tchoubinichvili)

maisons contiguës et ayant une place libre au milieu, représente un quartier ; le nombre des maisons s'élevait donc à 180 ; la nécropole du site est placée sur le même versant. D'après l'étude plus avancée de la deuxième terrasse, on en a pu dégager la place, de dimensions appréciables (120 m²) et entourée de blocs de pierre — ce qui peut amener à la supposition qu'il pourrait s'agir aussi d'un abri pour les animaux. Les maisons, avec de gros murs (30—70 cm) en argile sur des fondations de pierres taillées et une toiture plate en bois et argile, forment des rangées ininterrompues, orientées vers le sud-est ; leur contour est rectangulaire, aux coins légèrement arrondis ; leur construction est adaptée — comme celle du site entier — à la configuration du terrain incliné : la partie antérieure est plus haute que celle postérieure, qui est en plus partiellement enfoncée dans le flanc de la pente, pour assurer l'horizontalité de la demeure. Les maisons étant très solides et à surfaces assez grandes (10—25 m², les plus grandes : 54 m²), on a pu supposer que les toits — plats et bien soutenus à l'intérieur par des piliers — d'une terrasse inférieure, auraient pu servir de cours à celles de la terrasse supérieure. Il n'y manque pas les constructions destinées aux dépôts alimentaires, ainsi que celles — allongées et étroites — qui servaient d'abri pour les animaux.

Parmi les sites les plus importants de la plaine de l'Ararat (Arménie) : Chrechblour, Élar, Garni, etc., nous nous arrêterons sur celui de *Chengavite*¹³ (Fig. 5 a), sur la rive gauche, assez escarpée, du Hrazdan, pour en relever quelques traits significatifs pour l'évolution de l'habitat collectif. Les constructions sont solides, avec de gros murs (60—100 cm) en briques sur des fondations de pierres brutes — plus grosses à l'extérieur, plus petites dans les rangées intermédiaires et intérieures — à même de supporter un gros poids. Ce sont des édifices circulaires aussi bien que rectangulaires (Fig. 6), les premières ayant des diamètres entre 6 et 28 m, les seconds — des surfaces entre 6—7 et 109 m² ; ils sont très serrés, apparemment sans plan. On a remarqué, à l'intérieur de certaines habitations, des foyers circulaires fixes, maçonnés en argile dans le sol de la chambre principale, richement décorés de motifs symboliques géométriques ou géométrisés et ayant auprès d'eux des vases, des figurines et autres objets rituels : on suppose qu'ils avaient non seulement un rôle fonctionnel — d'entretenir le feu de l'habitation — et la signification symbolique habituelle — de l'unité, de la prospérité et de la continuité de la famille, mais aussi une cultuelle — comme autels pour les rituels et les sacrifices domestiques. Cette dernière fonction est attribuée aussi



Fig. 6. — Chengavite : fondations d'habitations et de dépôts

aux foyers formés de vases cylindriques en céramique, enfoncés dans le sol de la pièce et avec une couverture circulaire, qu'on a rencontrés aussi dans d'autres sites de la culture Kouro-Araxe (Amiranis-gora, Ozni), ainsi qu'en Anatolie (Beyçé-sultan) et Asie Centrale (Göksu, Aïna-tépé). On y a trouvé aussi, dans certaines constructions, des foyers mobiles, décorés également de motifs géométriques ou figuratifs (zoomorphes ou anthropomorphes), qui étaient sûrement des autels de sacrifices et des brûle-parfums.

On remarque donc la transformation du foyer ménager et familial en foyer de culte et, plus encore, la spécialisation des édifices qui renferment ces deux types : les logis et les sanctuaires. C'est un phénomène dont les tendances s'étaient manifestées depuis longtemps (Imiris-gora) et qui s'est cristallisé très tôt en Transcaucasie, par l'existence d'édifices spéciaux placés dans les points les plus élevés des sites (Amiranis-gora, Kvatzkhéla, Hizanaant-gora, etc.), munis d'une décoration riche et caractéristique pour le culte de la fertilité et de la fécondité, et ne possédant pas les attributs spécifiques des habitations (dépôts, ateliers). A Chén-gavite on pratiquait par conséquent ce culte à l'intérieur de celles-ci, comme dans les sanctuaires spéciaux, à la forme circulaire et au toit voûté, destinés à la collectivité.

Dans le plan assez irrégulier du site on remarque, dans certains endroits, des groupements de plusieurs habitations avec leurs annexes, autour des espaces libres — une sorte de cours communes, vers lesquelles s'ouvrent leurs portes d'entrée ; les façades qui correspondent aux passages de communication, sont des murs compacts, comme si les maisons avaient tourné le dos à la rue, en s'ouvrant sur l'espace intermédiaire qui les liait. Un groupement pareil, totalisant 150 m², se forme le long d'une place allongée (55 m²), fermée sur les côtés et dont la partie nord-est est dominée par un grand édifice circulaire, ayant plusieurs couches superposées de réfection : c'est le sanctuaire commun de la collectivité

à laquelle appartenait l'ensemble ; à part ce sanctuaire, celui-ci mesurait donc plus de 200 m², ce qui témoigne de la grandeur et l'importance de cette collectivité.

On peut suivre, d'après la description des traits essentiels des principaux sites des périodes énéolithique et du bronze primitif (en retenant l'observation que les caractères de ces périodes ne se sont pas manifestés également et uniformément dans toute la région), les progrès réalisés dans l'« urbanisation » de l'habitat collectif : des préoccupations beaucoup plus avancées concernant le choix de l'emplacement, l'orientation, la conception et l'organisation de la vie en commun, visibles dans la construction d'aménagements spéciaux (dépôts alimentaires, sanctuaires, places, ruelles, nécropoles) et parmi lesquels se remarquent en premier lieu ceux qui concernent la protection du site et de ses biens : les fortifications (fossés et murs, d'habitude en terre, mais aussi en pierre, dans les parties exposées aux invasions), un commencement d'organisation par quartiers et, enfin, une clarification beaucoup plus nette de la forme géométrique des constructions, aussi bien des logis, de leurs annexes et des sanctuaires, que de leurs groupements et du site lui-même, ce qui fait qu'entre les phases Choulavéris-gora et Gul-tépé II, ces différences se définissent clairement. On remarque de même un progrès technique : la généralisation de l'emploi de l'argile comme telle (pour les murs, les toits et comme liant), de la brique crue — ouvragée manuellement, avec des formes (prismatique et convexe) et dimensions variables, et le commencement de l'emploi de la pierre — brute ou légèrement taillée, pour les bases d'édifices et surtout pour les remparts, conférant une résistance appréciable aux constructions.

Tous ces traits s'inscrivent dans le cadre général des phénomènes semblables qui se sont produits, à des dates plus ou moins rapprochées, dans les principaux sites de l'Asie Antérieure, dont la description permet d'établir d'intéressantes connexions avec ceux de la région transcaucasienne.

Sur le territoire de l'Iran apparaissent, dès le VII^e millénaire, à Gandj-dareh-tépé, des sites formés de petites maisons rectangulaires en argile, ayant parfois des dépôts de céréales. Le site a été quitté au commencement du VI^e millénaire, mais on retrouve des constructions et agglomérations semblables au sud du lac Ourmiah, à Dalmatépé et Yanik-tépé, quittés aussi au milieu du même millénaire. Entre le commencement du V^e et la fin du IV^e millénaires se dresse le site de Sialk¹⁴, où l'on retrouve, outre ces mêmes édifices rectangulaires — disposés le long de passages étroits, l'emploi de la brique crue. La pratique de ces constructions rectangulaires — parfois groupées autour d'une cour intérieure — continue aussi bien au nord-ouest de l'Iran (Yanik-tépé), que dans des régions voisines — sur les territoires de l'Afghanistan et de l'Asie Centrale, — jusqu'au milieu du IV^e millénaire, lorsqu'apparaissent des édifices circulaires, sans traditions locales, mais adoptés sous l'influence d'une variante nord de la culture El-Obéid, à la suite des relations entre les communautés agricoles et pastorales du nord de l'Iran, avec celles de la Mésopotamie. Il faut souligner le fait que dans cette région du nord de l'Iran, comme d'ailleurs dans le sud-est de la Transcaucasie, la tradition locale est basée sur la forme rectangulaire des habitations, celle circulaire ayant pénétré à la suite d'influences étrangères¹⁵. D'après la différence essentielle entre les couches du chalcolithique et du bronze primitif, on entrevoit une rupture totale entre les populations de ces deux périodes, celles de la seconde provenant vraisemblablement du nord — c'est-à-dire de la Transcaucasie orientale, où se développait la culture Kouro-Araxe — et surtout les types Yanik-tépé et Chengavite — de constructions à plan circulaire avec des annexes rectangulaires¹⁶.

Plus à l'ouest a existé, dès le milieu du VII^e millénaire, l'important site Djarmo, avec des habitations complexes en argile sur des bases de pierre, formées de plusieurs pièces, dépôts et autres annexes, entourées de cours. Vers le milieu du millénaire suivant commence, au nord de la Mésopotamie, le déve-

loppement des sites de la culture Hassouna : des constructions rectangulaires, à plusieurs pièces, ayant entre elles des passages et des espaces libres ; elles sont devenues de plus en plus agglomérées dans les couches supérieures, à la suite de l'augmentation de la population. La seule exception : un grand édifice circulaire (25 m²) — forme qui n'existait pas encore dans la région — ne peut s'expliquer que par une influence venue du nord, probablement de la région transcaucasienne. Un autre édifice pareil a été découvert à Yarim-tépé ; l'intérieur en est muni de fragments de murs qui soutiennent, comme des contreforts, le mur extérieur, qui enferme une surface impressionnante : 60 m².

Dans la période Halaf qui suit cette culture (V^e millénaire), le contour circulaire devient la forme habituelle et caractéristique des constructions : c'est le type *tholos*, simple ou — dans les couches supérieures — développé, c'est-à-dire précédé d'une antichambre rectangulaire ; on le trouve, dans la même mesure que les constructions rectangulaires, dans les principaux sites de cette culture : Tépé-Gawra, Nouzi, Arpachiyah, et son apparition, au III^e millénaire, dans l'Asie Mineure et plus loin — dans des sites méditerranéens (la Crète pré-minoïque, Mycènes, Sardaigne, entre la deuxième moitié du III^e millénaire et au cours du II^e millénaire) — est mise en relation avec une expansion aussi bien de la culture du nord de la Mésopotamie, que de celle de la région transcaucasienne, où ces types existaient dans la même période. La découverte d'édifices du type *tholos* dans ces deux dernières régions modifie essentiellement le point de vue selon lequel ils se seraient formés et développés exclusivement dans les zones micro-asiatique et méditerranéenne. Dans l'étape El-Obéid (IV^e millénaire), les édifices circulaires disparaissent, au profit des groupements serrés de ceux rectangulaires, de petites dimensions et ayant entre eux des passages étroits ; ce type de groupements se maintient aussi dans les étapes suivantes : Ourouk et Djemded-Nasr.

En faisant la comparaison entre les *tholoi* d'Arpachiyah et les constructions circulaires de la culture Kouro-

Araxe, B. Kuftin¹⁷ considérait que ces dernières auraient réalisé la liaison entre la culture transcaucasienne mentionnée et du nord de la Mésopotamie, avec celle de la zone méditerranéenne, et qu'elles se différenciaient en même temps des constructions iraniennes et du sud de la Mésopotamie « où, en commençant par les couches néolithiques, on n'a point enregistré d'édifices à plan circulaire »¹⁸. On doit souligner d'autre part le fait que, dans les sites transcaasiens, les constructions circulaires représentent des habitations proprement dites, et non des annexes ou des constructions ayant d'autres destinations : « L'architecture à contour circulaire de la Transcaucasie se présente comme un point de départ en soi, tandis que dans la culture Halaf, elle n'est pas indépendante, mais une part inséparable de l'architecture à plan rectangulaire, et en beaucoup de cas, ayant le rôle d'annexe à destination spéciale — comme sanctuaire ou lieu d'enterrement »¹⁹. En effet, un type architectural s'élabore à l'origine dans les constructions utilitaires : les habitations et leurs annexes ; à cet égard, il est bien difficile de soutenir l'affirmation que les constructions circulaires incluses dans les systèmes à plan rectangulaire et, moins encore, les *tholoi* monumentaux des sites de la culture halafienne, pourraient être les prototypes des complexes d'habitations des sites transcaasiens.

Les migrations ethniques de la fin du IV^e millénaire et du III^e millénaire ont interrompu la continuité de certains sites, ont donné naissance à d'autres nouveaux et, surtout, ont répandu certaines expériences constructives dans des contrées plus ou moins éloignées de leur endroit d'origine.

Ainsi, en Jordanie et en Palestine, les populations provenant de la Syrie du nord, du nord-est de l'Anatolie et du sud-ouest caucasien et représentant la culture du bronze primitif Kouro-Araxe, construisent d'importants sites, avec des remparts puissants en terre et portant les traits de ceux de la Transcaucasie ; c'est le cas surtout de Khirbet-Kérak (Bet-Yérakh), dont la céramique noire atteste, à son tour, l'origine transcaucasienne²⁰. D'autres sites

de ce même territoire démontrent que, dans le cadre de sa culture formée sous l'impulsion de plusieurs courants, ceux provenant du nord — entre autres transcaasiens et de l'Anatolie orientale — ont eu un rôle des plus importants²¹.

L'expansion de l'influence transcaucasienne pendule à cette période, comme d'ailleurs aussi dans celles qui suivent, surtout vers l'Asie Mineure.

En Cilicie, à Mersine, apparaît au début du III^e millénaire un édifice — probablement un sanctuaire — qui porte les traits du type *megaron* : une pièce presque carrée, avec une antichambre rectangulaire, précédée d'un portique à antes latérales (Fig. 7 a). C'est par des ensembles de constructions presque pareilles qu'est formé d'ailleurs le site (Fig. 7 c). Dans cette même contrée se recroisent des courants syriens — parmi lesquels on reconnaît les pièces de céramique du type Khirbet-Kérak — étant elle-même d'origine transcaucasienne —, de l'Anatolie orientale et, enfin, de la culture Kouro-Araxe.

L'Anatolie présente, dans sa culture aussi haute qu'ancienne (le plus ancien site connu : Haçlar — approx. 7000 av.n.è.) et complexe, de nombreuses ressemblances avec la Transcaucasie. Dans les couches inférieures de Çatalhöyük (approx. entre 6500—5700 av. n.è., Fig. 7 b)²², on remarque des groupes de constructions rectangulaires, très proches les unes des autres et avec peu d'espaces libres ; elles sont formées d'une pièce d'environ 5 × 4 m et des dépôts-annexes. Dans les couches supérieures apparaissent les ruelles, ainsi que de nombreux sanctuaires, groupés dans une parcelle — on dirait « spécialisée » — du site — une sorte d'acropole où habitait le personnel qui servait ces édifices. On y a remarqué de même l'existence d'édifices en face desquels on a trouvé des vases et de os humains : il s'agissait probablement d'un rituel funéraire très ancien (proto-néolithique ou paléolithique supérieur), qui préconisait la dessiccation des cadavres, avant leur enterrement. À Haçlar (II^e moitié du VI^e millénaire, Fig. 8 a) sont répandues les habitations du type *megaron*, semblables à celles sud-caucasiennes et dans lesquelles on reconnaît déjà le type caracté-

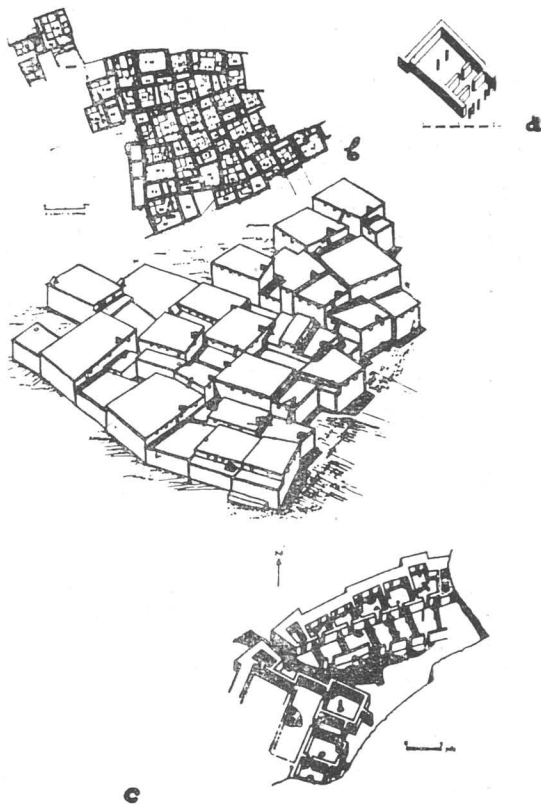


Fig. 7. — a : Mersine : reconstitution d'un *megaron* ; — b : Catal-hüyük : plan et reconstitution partielle du site ; — c : Mersine : reconstitution d'un quartier et d'une porte, de la période énéolithique (dessins d'après I. Mellaart)

ristique égéen, en même temps que celles des cultures transcaucasiennes. Dans une couche supérieure du site apparaît un espace libre — comme une cour intérieure ou une place, entourée de plusieurs rangées d'édifices rectangulaires, à l'intérieur d'un gros mur d'enceinte, formant une fortification quasi inaccessible ; un passage sinueux entre la place centrale et les rangées de constructions augmentait à son tour la difficulté de l'accès de l'extérieur. Des *megara* semblables à celui de Mersine se rencontrent aussi à Beyçe-sultan, ayant la destination de sanctuaires, munis d'autels pour le culte et les sacrifices ; le type se maintient dans la région et se répand dans les habitations, même après la première pénétration dans l'Anatolie occidentale — vers 2300 av.n.è. — des ethnies indo-européennes venues de l'ouest ; on reconnaît de même la pratique de l'emplacement des rangées de maisons le long d'un

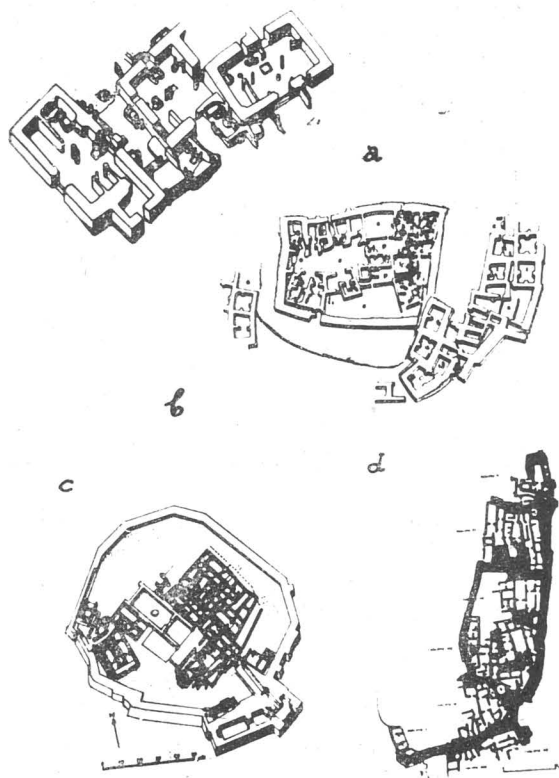


Fig. 8. — a : Hačlar : groupement d'habitations ; — b : Hačlar : plan d'un quartier ; — c : Troie (II) : schéma de la cité ancienne ; — d : Troie : plan d'un quartier de la période Troie II (dessins d'après J. Mellaart)

passage ou autour d'une place libre. À Doundar-tépé (près du littoral pontique) on remarque l'utilisation, comme matériel de construction, de l'argile « armée » avec du bois — un des procédés caractéristiques de la culture Chida-Kartli à l'étape primitive de la période du bronze. Les tendances générales de la construction des agglomérations micro-asiatiques de cette étape se reflètent pleinement dans celle qui domine le nord-ouest de la péninsule : Troie (Fig. 8 c, d). Elle a été entourée dès le début d'un mur en terre, avec quatre portes monumentales ; à l'intérieur étaient placées des constructions généralement du type *megaron* (simple, développé, ou à différentes variantes). Dans les couches supérieures, les fortifications ont été plusieurs fois refaites, renforcées, agrandies, ce qui atteste l'importance qu'on leur accordait pour la défense du site. Dans la couche Troie II g on remarque un

megaron central monumental (100 × 35 m), entouré de maisons rectangulaires et à plusieurs pièces, séparées par des passages étroits — des ruelles — qui forment de véritables « quartiers ». La dernière couche avant la destruction du site (2450—2300 av.n.è.) contenait un édifice public à destination complexe : résidentielle, de sanctuaire et d'habitation — on dirait un « palais ». Certaines maisons étaient même à étage, à la suite de l'agglomération du site.

On peut suivre ainsi l'évolution du type *megaron*, depuis son apparition initiale comme simple habitation, jusqu'à ses développements et destinations ultérieurs — comme palais, édifice et sanctuaire publics.

Dès les VII^e et VI^e millénaires av.n.è apparaissent, dans la construction des habitations et des sites de certaines îles de la Méditerranée orientale et, plus loin, dans la péninsule balkanique, des traits qui suggèrent l'existence de relations avec l'Asie Antérieure et Mineure.

Ainsi, à Chypre, les constructions à plan circulaire et à toit voûté du site Khirokitia²³ — placé sur un cime dominant le méandre d'une rivière —, avec leurs annexes groupées dans des cours et leurs sanctuaires, semblent être d'inspiration plutôt étrangère que locale : natufienne ou, plus probablement encore, micro-asiatique, dans laquelle s'inscrivent aussi les éléments transcauciens décrits antérieurement.

Le nord de la Grèce, ainsi que de nombreuses contrées des Balkans, de la zone danubienne et encore plus lointaines, sont considérés par certains archéologues comme des « provinces occidentales de la société agraire du Proche Orient »²⁴.

[Les premières habitations connues de la Grèce (fin du VII^e millénaire) sont des maisons en argile renforcée avec du bois, à contour rectangulaire ; au millénaire suivant, on pratiquait le pilier intérieur de bois, pour soutenir la toiture droite. Des constructions semblables apparaissent aussi dans d'autres contrées du Sud—Est européen. En Thessalie, dans la « période Sesklo » de la fin du VI^e millénaire, se définissent les traits des « maisons

du type Tzangli » — dénommées ainsi par A. Wace et M. Tompson²⁵ : à contour circulaire, ou rectangulaire et avec un pilier central à l'intérieur. En les comparant avec les constructions similaires de l'Asie Mineure et de la Transcaucasie, on remarque toutefois une différence essentielle, du point de vue de leur organisation dans le cadre du site : ces dernières présentent des groupements assez complexes et une certaine disposition basée clairement sur une conception de l'habitat collectif qui préfigure déjà l'urbanisme, tandis que celles du « type Tzangli » sont disposées librement, sans liaison entre elles ou avec le reste du site. Le type *megaron*, d'ailleurs assez répandu dans les sites à fortifications de la culture Sesklo, est rencontré aussi à Dimini — site muni d'une fortification extérieure et dont la citadelle centrale (= *megaron*) est entourée d'une cour — comme une place. Les *tells* de dimensions impressionnantes de Karanovo (Bulgarie) (surface : 180—200 m², hauteur : approx. 13 m) témoignent à leur tour, par leur *megara* de grandeurs variables (entre 6 × 7 m et 7 × 12 m), leurs matériaux (argile « armée ») et leur technique de construction, de nombreux points de contact avec les cultures transcauciennes et de l'Asie Antérieure et Mineure.

Et les exemples peuvent se multiplier, pour démontrer les relations qui, sur la filière des migrations ethniques, se sont créées à l'époque, entre ces zones de culture avancée et celles de l'Europe du sud et du sud-est — relations qu'on a l'habitude de caractériser sous la désignation trop générale et, ajoutons-nous diffuse, d'« influences orientales » ou « asiatiques ». Ce qu'on peut affirmer avec certitude, c'est le fait que les traditions provenant de l'Asie Antérieure — qui comprennent naturellement celles transcauciennes et micro-asiatiques — ont trouvé un terrain exceptionnellement favorable sur le continent européen. A. I. Djavahichvili place pour point de départ — nous dirions plutôt le point de relais entre ces zones et celles du Sud-Est européen — sur le territoire du sud-est de la mer Noire, celui où se formera plus

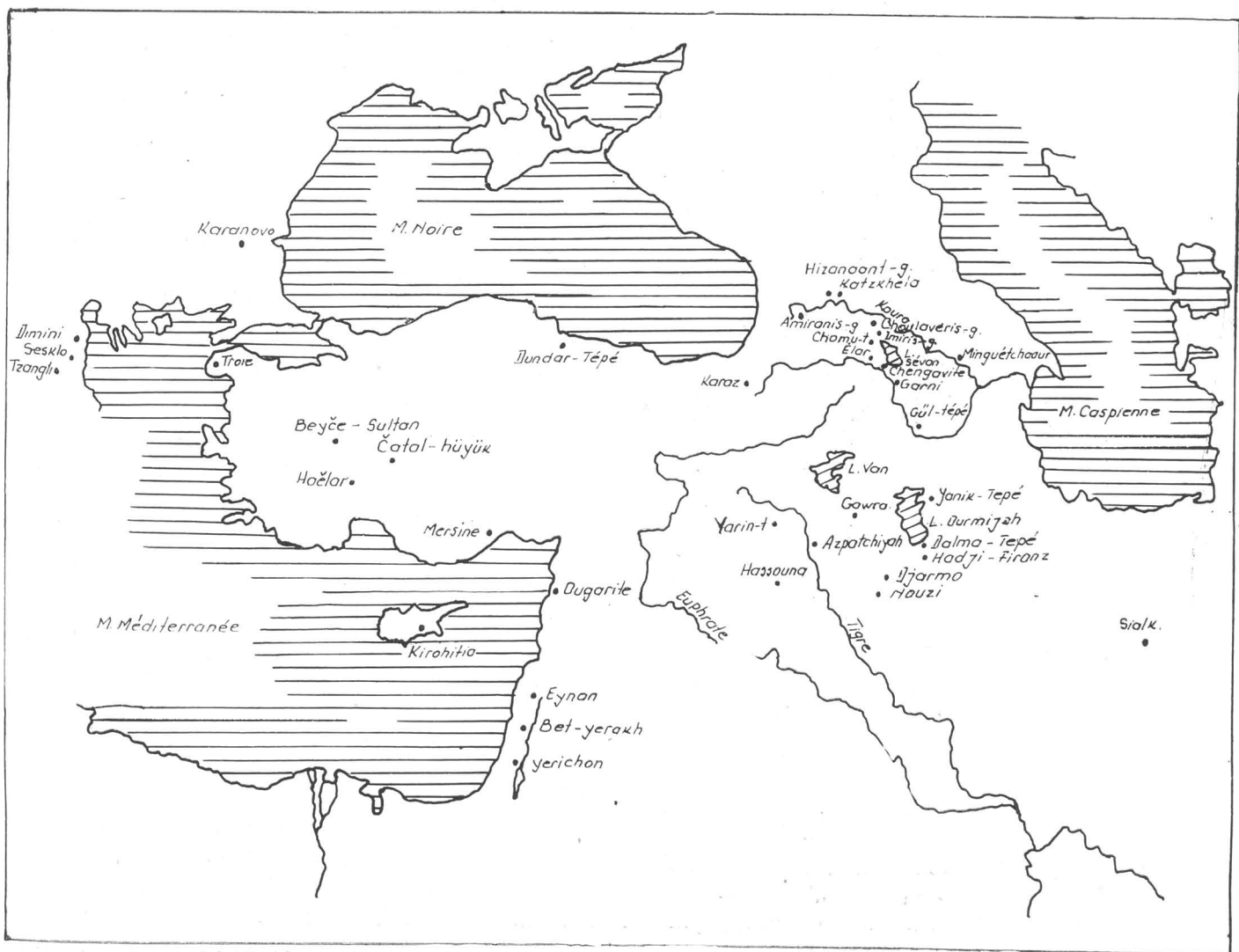
tard le royaume du Pont —, en démontrant que les autres régions de l'Asie Mineure (Cilicie, Syrie) ne pouvaient pas transmettre des traditions qui ne leur étaient pas propres, et celles de la Mésopotamie étaient trop lointaines ²⁶.

D'importantes mutations ethniques se sont produites en effet, en commençant par la deuxième moitié du IV^e millénaire, ou cours du III^e et au début du II^e millénaires, dans la région transcaucasienne, comme d'ailleurs dans d'autres régions de l'Asie Antérieure. De nombreux sites ont été quittés par leurs populations locales, marquant une rupture dans leur culture qui avait été liée jusqu'alors à l'Asie Antérieure. On met ces phénomènes en liaison avec

une pénétration massive et plus ou moins paisible de populations venues du nord-est de l'Asie Mineure, qui pourraient avoir une origine aussi bien caucasienne qu'indo-européenne ²⁷ — dans ce dernier cas — provenant des régions du sud-est de la Méditerranée et, peut-être aussi, des Balkans. Le résultat de ces rencontres de cultures est marqué par le progrès économique et social qui caractérise l'étape suivante de la période du bronze.

Les constructeurs de la région transcaucasienne entrent, de toute manière, dans cette nouvelle étape avec une expérience appréciable dans le domaine de l'habitat commun : les lignes géométriques et les principaux types de

Les principaux sites de sociétés agricoles primitives de la région Transcaucasienne et de l'Asie Antérieure.



constructions se sont clarifiés pleinement, l'emploi du bois — outre celui de l'argile — marque un progrès technique, l'emploi de la pierre pour les fondations et les remparts confère une résistance accrue à ces éléments et, surtout, il existe une conception for-

mée pour les édifices publics et l'organisation de la vie en commun, dans des agglomérations qui ont dépassé la phase rurale ou même pré-urbaine. On a réalisé par conséquent un pas important, reliant cette étape à la prochaine « civilisation urbaine ».

Notes

¹ А. И. Джавахишвили, *Строительное дело и архитектура поселения Южного Кавказа V—III тыс. до н.э.*, Tbilisi, 1973, p. 201.

² Les sites Choulavéris-gora et Imiris-gora ont été étudiés par les expéditions archéologiques du Musée d'État de la Géorgie et de l'Université de Tbilisi, entre 1965—1969, sous la conduite du professeur С. М. Djaparidzé, v. *Annales* de 1967, 1969, 1971 de ces institutions; cf. А. И. Джавахишвили, *op. cit.*, p. 13.

³ А. И. Джавахишвили, *op. cit.*, p. 28.

⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁵ К. Х. Кушнарёва, Т. Н. Чубинишвили, *Древние культуры Южного Кавказа*, Leningrad, 1970, 11^e chap.; Т. Н. Чубинишвили, *К древней истории Южного Кавказа*, Tbilisi, 1971, pp. 31—33.

⁶ А. И. Джавахишвили, *op. cit.*, p. 349.

⁷ J. de Morgan, *L'humanité préhistorique*, Paris, 1924, p. 249; R. Ghirshman, *L'Iran, des origines à l'Islam*, Paris, 1951, p. 31; M. Poladian Ghenea, *Arta preistorică și antică din regiunea caucaziană*, București, 1988, p. 25 et suiv.

⁸ А. И. Джавахишвили, *op. cit.*, pp. 204—205.

⁹ Т. Н. Чубинишвили, *Древнейшая культура в Девурье Куры и Аракса*, Tbilisi, 1965, p. 27 et suiv. (l. géorgienne, avec un résumé en l. russe).

¹⁰ Л. И. Глonti, *Поселение Куро-Аракской культуры*, Tbilisi, 1970 (l. géorgienne).

¹¹ J. Mellaart, *Çatal-hüyük. A neolithic town in Anatolia*, London, 1967, pp. 70—71.

¹² К. Х. Кушнарёва, Т. Н. Чубинишвили, *Древние культуры Южного Кавказа*, Leningrad, 1970, 11^e chap.

¹³ S. A. Sardarian, *Nakhnadarian hasaragutunâ Haiaşdanum* (La société préhistorique en Arménie), en l. arménienne, avec résumé; en l. russe et angl., Erévan, 1967; *op. cit.*, pp. 163—183.

¹⁴ R. Ghirshman, *Fouilles de Sialk*, Paris, 1938.

¹⁵ А. И. Джавахишвили, *op. cit.*, p. 287.

¹⁶ C. Burney, *Eastern Anatolia in the Chalcolithic and Early Bronze Age*, *Anatolian Studies*, VII, 1958, pp. 157—209; А. И. Джавахишвили, *op. cit.*, pp. 241, 247.

¹⁷ В. Куфтин, *Археологические раскопки 1947 г. в Цалкинском районе*, Tbilisi, 1948.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 28—29.

¹⁹ А. И. Джавахишвили, *op. cit.*, p. 302.

²⁰ *Ibidem*, p. 312.

²¹ J. Mellaart, *Earliest civilisations of the Near East*, London, 1965, pp. 20, 21.

²² J. Mellaart, *Çatal-hüyük. A neolithic town in Anatolia*, London, 1967, pp. 54—67.

²³ P. Dikaios, *La civilisation néolithique dans l'île de Chypre*, Syria, t. XVII, fasc. IV, 1936, p. 361.

²⁴ S. Piggot, *Ancient Europe*, Edinburgh, 1965, 44.

²⁵ А. J. B. Wace, M. S. Thompson, *Prehistoric Thessaly*, Cambridge, 1912; В. Титов, *Неолит Греции*, Moscou, 1969, pp. 116, 117.

²⁶ А. И. Джавахишвили, *op. cit.*, p. 347.

²⁷ А. И. Джавахишвили, *op. cit.*, p. 370.

En Roumanie, la civilisation et l'art du Tibet sont assez peu connus. Dans nos études orientales de quelque profondeur — ce qui suppose la connaissance *sine qua non* de la langue respective — Sergiu Al-George (1922–1981) semble être le seul savant roumain qui ait réellement abordé la culture tibétaine. Mais, si la valeur de ses contributions indologiques a reçu la reconnaissance des plus exigeantes instances scientifiques internationales, en échange, ses préoccupations de tibétologie n'ont pas été fructifiées à la suite de circonstances défavorables. Ce manque de tibétologues roumains s'explique en grande mesure par la rareté des objets d'art tibétains éparpillés dans des collections privées, ce qui ne stimule point l'intérêt des historiens de l'art pour ce domaine et encore moins l'effort de se spécialiser en tibétologie.

Cependant, la collection Beatrice et Hrandt Avakian¹ expose un groupe assez riche de statuettes lamaïques, ce qui nous a incité d'aborder aussi ce domaine, à partir de notre vision d'indologue, en rédigeant cette étude dont les limites, évidemment, ne nous échappent pas. N'ayant pas eu l'occasion d'étudier directement les vastes collections du genre, ni d'accéder à un nombre considérable d'ouvrages de référence (et, à plus forte raison encore, aux textes d'iconographie sanskrits et tibétains), notre recherche n'est qu'un premier essai pour sortir au moins ces œuvres de l'anonymat. Le manque relatif d'évolution de cet art dont les modèles codifiés sont reproduits fidèlement à travers siècles, nous a permis d'éviter le problème de datation que tous les travaux de spécialité s'accordent pour déclarer difficile et ne menant qu'à des solutions approximatives. D'autre part, l'absence d'un contact immédiat avec d'abondants lots de pièces rend la localisation dans l'aire de diffusion de l'art tibétain très épineuse; nous avons donc éludé ce problème, préférant adopter la désignation générale *d'art lamaïque*. Notre démarche se bornera à l'aspect purement iconographique, à l'identification des figures représentées et, sans doute, aux inévitables renvois qu'elles entraînent

QUELQUES STATUETTES LAMAÏQUES DU MUSÉE DES COLLECTIONS D'ART DE BUCAREST

Radu Bercea

à des significations théologiques et symboliques. Dans la mesure où les œuvres d'art oriental que nous publions ne seront plus désormais vaguement étiquetées comme « Art tibétain » ou « Divinité bouddhique », mais avec l'indication précise au moins de l'identité des personnages, il nous semble que notre effort n'aura pas été vain.

Conformément aux usages scientifiques, nous avons accordé la priorité aux dénominations sanskrits des divinités, des postures, des gestes, des attributs, etc., plus largement répandues et plus confortables à véhiculer que leurs équivalents tibétains; mais, chaque fois qu'il nous a paru utile, nous avons aussi donné les dénominations en tibétain, translittérées dans le système de Jacques Bacot². Le numéro des illustrations correspond à celui des fiches des œuvres. Les dimensions sont données en millimètres. En ce qui concerne la provenance, nous n'avons pu obtenir aucune autre information du collectionneur H. Avakian, sinon que ces pièces ont été achetées après la dernière guerre, soit à des particuliers, soit à des antiquaires.



1) *Naissance du Bouddha* : n° inv. 83518/186; bronze noirci; 220 × 110 × 72; l'orifice de coulage, à la base, est ouvert. Sur le socle dépourvu de déco-



Fig. 1. — Naissance du Bouddha

ration se trouve une fleur de lotus à huit pétales, à moitié éclose, au centre de laquelle reste debout le futur Illuminé. Il présente les caractéristiques somatiques évidentes du nouveau-né (abdomen proéminent, absence presque totale de cheveux, etc.) et il est emmaillotté d'un lange gravé d'une fleur de lotus. On remarque l'allongement du lobe des oreilles, usuel dans l'iconographie du Bouddha adulte. La main gauche levée verticalement, l'index orienté vers le zénith, la main droite le long du corps, l'index orienté vers le nadir. La pièce illustre l'épisode légendaire du *bodhisattva*, à peine venu au monde, qui fait sept pas et dit d'une voix retentissante : « C'est moi qui suis en tête de ce monde, c'est moi qui en

suis le premier-né ! Voici la dernière naissance ! Il n'y aura plus pour moi de retour ! »³ Il existe des variantes du même épisode qui mentionnent également l'apparition spontanée d'une fleur de lotus à chacun de ses sept pas⁴. Il s'agit donc ici d'une évocation claire de l'événement mythique en question. Ce qui, toutefois, se détache à première vue de cette représentation est l'identification prégnante du personnage avec l'*axis mundi* ; sa position et ses gestes sont, à notre avis, pleinement convaincants dans le sens indiqué. La propre proclamation de Gotama comme étant « en tête de ce monde » (pāli *agga lokassa*) coïncide avec cette interprétation, car le sommet du monde est le lieu où communiquent les plans ontologiques conformément à une dialectique se consommant sur la verticale. L'identification avec le point le plus haut du monde implique par conséquent d'assumer la condition de l'*axis mundi*.

Quant à la présence du lotus sur la pièce respective, il faut retenir son double symbolisme dans l'acception que lui prête Giuseppe Tucci : exotérique et ésotérique. Le premier « dénote la création dans son sens le plus large (...) Le lotus est la terre elle-même (...) et le support de l'univers »⁵. Cette signification apparaît aussi chez Arion Roșu : « Dans la littérature védique, Prajāpati fait d'une feuille de lotus (*puṣkaraparna*) le support du monde, et pour l'Inde médiévale la fleur de lotus épanouie représente l'image de l'Univers manifesté (*prapañca*) »⁶. Selon ce sens exotérique, le fait de placer le futur Illuminé, dans l'hypostase de l'*axis mundi*, au centre de la fleur de lotus qui, précisément, est une *imago mundi*, constitue une association symbolique parfaitement normale. Mais l'assignation de cette position dévoile d'intéressantes analogies avec la morphologie du rite de couronnement du roi (*rājasūya*) dans l'Inde Ancienne⁷. De même que le *bodhisattva*, aussitôt né, proclame sa prééminence cosmique, de même le futur roi assume symboliquement la condition intra-utérine — comme dans tout rite d'initiation — pour renaître ensuite en accédant à la royauté. A l'instar de Gotama qui de-

vient l'axe du monde, un moment du couronnement consiste précisément dans l'identification du protagoniste avec le pilier cosmique, fait suggéré pareillement par la main levée dans un geste analogue à celui qui figure dans la « Naissance du Bouddha ». Le rapprochement n'a rien de surprenant étant donné que l'épithète de *cakravartin* est appliquée dans une égale mesure au Bouddha comme au roi. Les significations de ce terme sont multiples : son interprétation courante comme « celui qui fait tourner la roue » (*cakram vartayati*), c'est-à-dire qui maintient l'ordre universel, acquiert dans le cas du Bouddha des connotations religieuses, puisque c'est lui qui a mis en mouvement la roue de la Loi bouddhique (*dharmacakra*) ; le cas dont nous nous occupons renvoie aussi à l'interprétation de Heinrich Zimmer⁸ : « celui qui possède le *cakravarta* », c'est-à-dire la circonférence des territoires gouvernés par le roi respectif. Les deux sens convergent, attendu que le roi est aussi conçu comme le moyeu de la « roue » (*cakra*) qu'est son royaume. Davantage encore, la « carte » qui figure un royaume central et la disposition en cercles concentriques des royaumes voisins est dénommée « cercle » (*maṇḍala*)⁹. En définitive, les termes sanskrits *cakra* et *maṇḍala* sont dans une bonne mesure synonymes.

D'autre part, la synonymie symbolique de la roue avec le lotus a été déjà relevée¹⁰, fait confirmé par la morphologie même des *maṇḍala* qui, on le sait bien, associent la corolle du lotus avec la structure circulaire (parfois aussi radiale) de l'image. La représentation circulaire est propre à l'entière cosmologie indienne, soit-elle brahmanique ou bouddhique¹¹. Elle se retrouve également dans la vision idéale de la géographie concrète du monde, comme dans la figuration symbolique du monde en sens mystique. Dans ce dernier sens, l'analogie de la roue avec la fleur de lotus en tant qu'*imago mundi* n'est qu'un aspect du symbolisme plus généreux de cette ontologie paradoxale dont la dialectique fait participer la totalité des entités autant à l'essence (l'Un) qu'à l'apparence (la multiplicité). Si, dans le cas de la roue, l'idée — telle qu'elle

se détache clairement des Upaniṣad¹² — est illustrée par l'emboîtement des rais dans le moyeu aussi bien que dans la jante, dans le cas du lotus il s'agit d'une autre dimension de ce même processus, mise en évidence ici par l'alternance inhérente entre l'aspect clos (virtualité) et l'aspect épanoui de la fleur (manifestation).

La digression que nous venons de faire sert à confirmer l'analogie exotérique saisissable entre le Bouddha qui naît et le souverain universel, tous les deux figurant l'*axis mundi* en association avec l'*imago mundi*.

Dans le sens ésotérique désigné par Tucci, le lotus est « le symbole de l'autre plan »¹³. Prenant comme point de départ la *Chāndogya-Upaniṣad*, l'orientaliste italien se réfère à la structure lotiforme de l'espace intra-cardiaque. Mais, ce qui est révélateur dans le contexte considéré, si l'on suit le Lama Anagarika Govinda¹⁴, c'est précisément le sens d'épanouissement spirituel de la fleur de lotus en vertu de sa propriété de surgir immaculée des marécages impurs, à l'instar de l'esprit qui réussit à s'affranchir de sa condition relative. Les ressorts de cette signification d'ordre spirituel résident dans l'intuition de la pureté absolue qui se dévoile tout de suite lorsqu'on contemple le lotus.

Pour revenir maintenant à notre image de la « Naissance du Bouddha », dès qu'on tente de la déchiffrer selon le sens ésotérique, on voit que son symbolisme s'avère centré sur l'idée du paradoxe de l'affranchissement de la relativité du monde sans la négation de la condition mondaine. Le sens ésotérique, loin d'annuler le sens exotérique, le complète, somme toute l'enrichit. Car, si la fleur de lotus en tant qu'expression du monde manifesté et soumis au devenir est en même temps aussi l'expression de la transgression mais non de l'abandon du monde, l'*axis mundi* est à son tour et dans une égale mesure un élément de structuration de l'univers et, simultanément, le support de l'action de « sortir du Cosmos ». Restant bien planté dans le Centre du Monde, le pilier cosmique est aussi celui qui transgresse le plan du monde, tout comme nous le suggère la silhouette de l'Illuminé qui s'élève

beaucoup au-dessus de la corolle de lotus mais s'y appuie. Il nous semble que rien ne saurait mieux conclure la portée de cette interprétation que le passage suivant, tiré du Lama Anagarika Govinda : « Ainsi le saint dépasse l'univers par sa taille et s'élève au-dessus de lui. Ses racines sont dans les sombres profondeurs de ce monde, mais sa tête se dresse dans la plénitude de la lumière. Il embrasse les profondeurs comme les sommets, l'obscurité comme la lumière, le matériel et l'immatériel, la limitation de l'individuel et la non-limitation de l'universel, la forme et le sans-forme, le *samsāra* et le *nirvāṇa*, dans la vivante synthèse de son être » ¹⁵.



Par rapport à cette première pièce, les suivantes ne posent plus des problèmes d'interprétation aussi complexes. La « Naissance du Bouddha » semble en effet, tout au moins au niveau d'information dont nous disposons, une représentation plus spéciale et moins usuelle. Quant à nous, nous n'avons trouvé une autre image similaire que chez Antoinette K. Gordon ¹⁶ qui, dans le commentaire qu'elle lui accorde, se borne à suggérer — par une citation sans renvoi — qu'elle représente une illustration de la légende bouddhique respective. C'est ce qui nous a poussé à entreprendre personnellement cet essai d'interprétation symbolique.

Les pièces qui suivent sont, en général, beaucoup plus courantes et faciles à identifier dans la bibliographie, de sorte que notre commentaire se propose en premier lieu de reconnaître les éléments iconographiques consacrés. Il est évident qu'il s'agit d'un système iconographique riche en significations — ce que prouvent pleinement les textes tantriques — mais, comme le dit David Seyfort Ruegg, « les ressorts profonds de ce système demeurent relativement peu connus, l'iconologie proprement dite du Bouddhisme ayant été moins explorée que son iconographie » ¹⁷. En outre, la stupéfiante prolifération du panthéon et, implicitement, de l'iconographie du bouddhisme tantrique (et tout spécialement de celui tibétain) rend possible le fait que nombre d'éléments de la représentation fonctionnent en premier lieu comme indices de recon-

naissance des personnages, donc pas tant comme *symboles* que comme *signes*, ce qui expliquerait la réserve générale des spécialistes à l'égard de l'herméneutique des œuvres d'art lamaïque, préférant se borner le plus souvent à l'identification de leur morphologie codifiée.



2) *Ṣaḍakṣarī Avalokiteśvara* : n° inv. 83552/220 ; bronze avec traces de polychromie ; 110 × 78 × 55 ; la plaque de fermeture du socle est incisée du motif symbolique *viśvavajra* (v. fig. 10). Il s'agit de la plaque métallique qui ferme, à la base du socle, la cavité intérieure de la statuette, après sa consécration par l'introduction de petits rouleaux aux inscriptions religieuses et d'offrandes diverses. Partant du symbole fondamental du tantrisme qu'est le « foudre-diamant » (sk. *vajra*, tib. *rdo-rje*), le motif *viśvavajra* (tib. *rdo-rje rgya-gram*) est l'image de deux « foudre-diamants » croisés. Il a au centre un signe circulaire divisé en deux ou trois secteurs qui s'interpénètrent, suggérant un « tourbillon ». Grâce à sa similitude formelle avec l'ancien diagramme chinois *yin-yang*, il est souvent remplacé par ce dernier (comme on peut voir sur les pièces étudiées par nous). Selon le Lama Govinda (*op. cit.*, p. 334), le *viśvavajra* « fond les dimensions de temps et d'espace ». On peut donc affirmer qu'en général il représente l'interaction des deux coordonnées essentielles de la réalité. La même signification est propre aussi au *yin-yang*, faisant de l'association du *viśvavajra* avec celui-ci un très éloquent spécimen de synonymie symbolique.

Sur le socle, orné de deux rangées de pétales de lotus, le personnage se présente dans l'attitude de méditation (*vajrāsana*). Son chignon est moins volumineux qu'en d'autres pièces à l'iconographie identique. Il porte un diadème, quelques colliers autour du cou et sur sa poitrine ; sur ses avant-bras pendent deux écharpes. Le personnage a quatre mains : une paire principale figurant le geste de révérence (*añjali-mudrā*), une seconde main droite qui tient le rosaire (*akṣamālā*) et une seconde main gauche tenant la fleur de



Fig. 2. — Śaḍakṣarī Avalokiteśvara



Fig. 3. — Tārā Verte

lotus (*padma*). La dénomination purement « descriptive » de cette hypostase du personnage est « Avalokiteśvara à quatre bras » (sk. *Caturbhuja Avalokiteśvara*, tib. *Spyan-ras-gzigs phyag-bži-pa*). L'autre dénomination — « mystique » — est « Avalokiteśvara de l'hexasyllabe » (*Śaḍakṣarī Avalokiteśvara*) et se réfère à l'association de ce *bodhisattva* avec les six syllabes du grand *maṇṭra* « *Oṃ maṇi padme hūm* ». Avalokiteśvara, représentant de la miséricorde universelle, est considéré le patron et le protecteur du Tibet (tout particulièrement dans cette hypostase), incarné dans la personne de chaque Da-lai-Lama. Avec son énorme popularité et diffusion, le grand *mantra* d'Avalokiteśvara a donné lieu à des correspondances mystiques entre ses syllabes et les six royaumes de l'existence (des dieux, des titans, des hommes, des esprits affamés, des animaux et des damnés de l'enfer), évoquant la présence bénéfique de ce *bodhisattva* miséricordieux dans tous les secteurs du monde soumis à la transmigration.

3) *Tārā Verte* : n° inv. 83525/193 ; laiton avec traces de polychromie ; 191 × 115 × 109 ; la plaque de fermeture du socle dépourvue de décoration (il est possible que ce ne soit pas l'original).

Socle orné de deux rangées de pétales de lotus. Le personnage qui s'y trouve est en attitude de délassement (*lalitāsana*), la jambe gauche repliée, la droite s'appuyant sur une fleur de lotus (réalisée par coulage indépendant et rattachée ensuite au socle). Il porte un diadème, des pendants d'oreille et des colliers. Les cheveux sont retenus par un chignon haut placé et deux écharpes pendent sur ses avant-bras. La main droite esquisse le geste de la générosité (*varadamudrā*), la gauche celui de l'argumentation (*vitarkmudrā*). Les fleurs de lotus qui, généralement, apparaissent à l'endroit des épaules manquent de cette pièce, mais il y a, près des coudes, deux proéminences ayant un orifice à la partie supérieure qui indiquent la présence initiale de ces

éléments coulés séparément et perdus par la suite.

La statuette représente la « Rédemptrice » (sk. *Tārā*, tib. *Sgrol-ma*), correspondant féminin d'Avalokiteśvara en tant que divinité bénéfique et protectrice du Tibet. Sa popularité est tout aussi grande que celle de ce dernier. Parmi ses multiples hypostases, la présente illustre la « Tārā Verte » (sk. *Śyāmatārā*, tib. *Sgrol-ljan*), incarnée selon la tradition en la princesse népalaise Khri-beun, l'épouse du roi tibétain Sroñ-bean sgam-po (VII^e siècle), tenu à son tour pour une incarnation d'Avalokiteśvara. L'autre épouse du roi, la princesse chinoise Wen-cheng, de la dynastie Tang, aurait été l'incarnation de la « Tārā Blanche ». Adeptes du bouddhisme, les deux princesses auraient converti à leur foi le roi Sroñ-bean sgam-po qui, par la suite, est devenu le promoteur de cette religion dans sa première phase de pénétration au Tibet.

4) *Coñ-kha-pa* : n^o inv. 83524/192; bronze 110 × 73 × 50; la plaque de fermeture du socle est incisée du motif symbolique *viśvavajra*.

Deux rangées de pétales de lotus ornent le socle. Le personnage est assis en attitude de méditation (*vajrāsana*). Il est vêtu du costume des moines lamaïques, portant le bonnet pointu propre à ceux-ci.

La statuette représente Coñ-kha-pa (1347–1419), le fondateur de la secte des « Vertueux » (*dge-lugs-pa*), la plus importante du Tibet, à laquelle appartiennent les deux hiérarques suprêmes, le Dalaï-Lama et le Panchen-Lama. Il esquisse le geste de (faire tourner) la Roue de la Loi (*dharmacakramudrā*), ce qui signifie le maintien de l'ordre bouddhique instauré par le Bouddha lui-même lors de son premier sermon, celui du Parc des Gazelles de Bénarès, quand la Roue de la Loi fut mise en mouvement. A l'endroit des épaules, deux lotus; celui de droite porte le sabre, celui de gauche le livre. Le sabre symbolise le principe intellectuel actif et masculin de la Connaissance discriminatrice, alors que le livre est le symbole du principe passif et féminin de la Sagesse parfaite. L'interaction de ces deux principes polaires conduit à la réalisation de l'idéal spirituel bouddhique, l'Illumination (*bodhi*).



Fig. 4. — Coñ-kha-pa



Conformément à la classification traditionnelle de l'iconographie lamaïque, les trois dernières pièces se rangent dans la catégorie des représentations calmes et clémentes (tib. *zhi-ba*), ayant comme traits spécifiques : attitude statique, vêtements en étoffe, parures d'orfèvrerie, cheveux bien coiffés, etc. Par contre, les cinq pièces suivantes appartiennent à la catégorie des représentations terribles (tib. *khro-ba*). Elles se caractérisent par l'attitude dynamique, les cheveux en désordre, les parures faites de têtes humaines, etc. Elles représentent des gardiens de la Loi (*dharmapāla*). Anticipant sur les descriptions respectives, nous mentionnons que tous les personnages de cette catégorie ont au front un troisième œil vertical; sans entrer dans les détails,

notons que ce troisième œil symbolise la vue transcendante, apte à saisir la réalité suprême, au-delà de la dualité des principes polaires (figurés par les deux yeux habituels) qui président à l'existence du monde relatif. En outre, ce genre de divinités s'accompagnent de « véhicules » (*vāhana*), c'est-à-dire de représentations zoo- ou anthropomorphes qui portent les personnages principaux, ou bien ces derniers marchent dessus.

5) *Yama* : n° inv. 83526/194 ; bronze avec traces de polychromie ; assemblage de deux pièces coulées séparément (le socle + le véhicule ; le personnage) ; $120 \times 87 \times 46$; la plaque de fermeture du socle est incisée du motif symbolique *viśvavajra*.

Sur le socle orné d'une seule rangée de pétales de lotus se trouve un taureau s'accouplant à une femme. Sur le taureau, debout, le personnage ithyphallique ; sa jambe droite est fléchie (*pratyāṭṭhika*), alors que ses mains sont largement ouvertes. Il a la tête taurine, les cheveux rouges tout en flammes, un troisième œil au front. Il est paré d'un diadème et d'un long collier de têtes humaines tranchées. Sur la poitrine, une parure en forme de roue. Aux épaules, une écharpe flottante. Dans la main gauche, il tient le lasso (*pāśa*), mais le sceptre — qui, d'habitude, se trouve dans la main droite — manque de cette pièce.

Selon la légende, un ascète qui, après un demi-siècle de pratiques méditatives, allait obtenir le *nirvāṇa*, fut le témoin involontaire du méfait de deux brigands ayant volé un taureau qu'ils décapitèrent ensuite dans la grotte même de l'ascète, ignorant sa présence. Pour ne pas être dévoilés par celui-ci, ils le décapitèrent aussi, mettant ainsi fin — tout juste un jour avant le terme prescrit — à son long effort de réalisation spirituelle. En suite de quoi, la victime colla la tête de l'animal sur son propre corps décapité, s'identifiant avec Yama, le dieu de la mort, et tua ses assassins, puis il but leur sang dans une coupe faite de leur crânes. Son insatiable soif de victimes menaçait tout le Tibet, aussi les habitants invoquèrent-ils leur divinité tutélaire, Mañjuśrī. Celui-ci prit la forme de Yamāntaka (*v. infra*) et triompha de Yama



Fig. 5. — Yama

dans un terrible combat. Soumis, Yama est devenu l'un des gardiens de la Loi bouddhique (*dharmapāla*)¹³.

L'intégration des divinités hindoues dans le panthéon lamaïque trouve ici une éloquente illustration. Yama (tib. *gśin-rje* = « Le Seigneur des morts ») apparaît dès le Veda comme maître de l'enfer et juge des morts ; aussi, est-il muni d'un lasso avec lequel il ligote les âmes des trépassés. Sa qualité de juge lui confère également le nom de « Roi de la Loi » (sk. *dharmarāja*, tib. *chos-rgyal*), ce qui explique la présence de la roue sur son abdomen — évocation de la Roue de la Loi (*dharmacakra*).

6) *Yama* : n° inv. 83520/188 ; bronze avec traces de polychromie ; assemblage de trois pièces coulées séparément (le socle + le véhicule ; le personnage principal ; la partenaire) ; $195 \times 135 \times 66$; la plaque de fermeture du socle est incisée du motif symbolique *viśvavajra*.

Du point de vue iconographique, cette pièce est identique à la précédente,



Fig. 6. — Yama avec Yamī

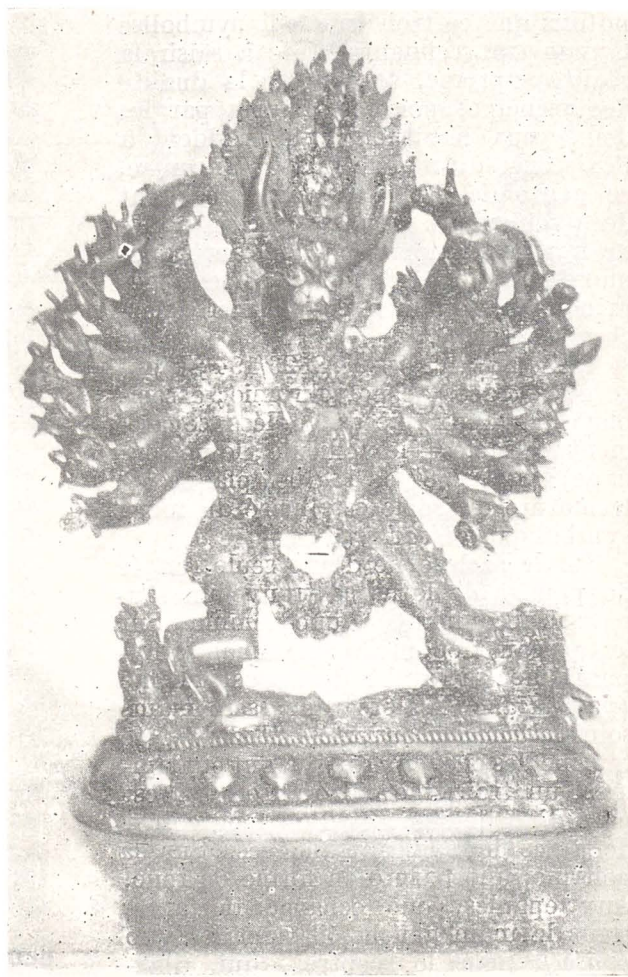


Fig. 7. — Vajrabhairava

à la seule différence près qu'elle comporte la présence, à gauche, d'un petit personnage féminin qui pourrait bien être Yamī, la sœur de Yama. Les deux attributs de la divinité sont absents.

7) *Vajrabhairava* : n° inv. 83519/187 ; bronze avec traces de polychromie ; assemblage de plusieurs pièces coulées séparément (le socle + les deux premiers groupes de personnages minuscules ; deux groupes séparés de personnages minuscules superposés aux premiers ; le personnage principal + sa partenaire ; les autres paires de mains, attachées sur son dos) ; 175 × 129 × 72 ; la plaque de fermeture du socle est incisée du motif symbolique *viś-vavajra*.

Sur le socle orné d'une seule rangée de pétales de lotus se trouvent deux groupes de personnages zoo- et anthropomorphes, couchés, sur deux rangées

superposées. Sur eux se tient debout le personnage principal qui a seize jambes dont celles de droite fléchies (*pratyālīḍha*), trente-quatre mains et neuf têtes. La tête principale est taurine ; celle qui est le plus haut placée représente l'effigie du *bodhisattva* Mañjuśrī (qui s'incarne dans la divinité de l'image). Nombre de ses attributs sont perdus et, parmi ceux que la pièce conserve, on reconnaît le couperet (*kartṛkā*) dans la première main droite et la coupe taillée dans un crâne humain (*kapāla*) dans la première main gauche, ainsi que la clochette (*ghaṇṭā*), le poignard (*kīla*), le foudre-diamant (*vajra*), le petit tambour (*ḍamaru*), le pied et la main d'homme tranchés. Il est représenté en s'accouplant (sk. *maithuna*, tib. *yab-yum*), sa partenaire tenant aussi dans ses mains le couperet et la coupe crânienne.

Parmi les pièces dont il est question, celle-ci est la seule qui représente symboliquement — sous la forme de l'union des sexes — le principe masculin et actif (sk. *upāya*, tib. *thabs* = « le moyen », « la méthode ») associé au principe féminin et passif (sk. *prajñā*, tib. *śes-rab*. = « la sagesse ») dans leur action mutuelle en vue d'obtenir l'Illumination.

L'image représente Mañjuśrī dans l'hypostase nommée Yamāntaka (tib. *gsin-rje-gsed* = « Le vainqueur de Yama »), personnage qui apparaît dans la légende relative à Yama. Tout comme Yama, Yamāntaka est aussi un gardien de la Loi; cette variante iconographique le désigne sous le nom de Vajrabhairava (tib. *rdor-rje 'jigs-byed* = « Le Terrifiant adamantin »). De tout le répertoire iconographique lamaïque, cette image est la plus complexe.

8) *Beg-ce* : n° inv. 83523/191; bronze noirci; assemblage de plusieurs pièces coulées séparément (le socle, deux véhicules séparés, le personnage); 185 × 132 × 62; la plaque de fermeture du socle manque et l'orifice de coulage, entre les jambes, est ouvert; de toute évidence, l'œuvre a l'air d'avoir été « profanée »: ce traitement brutal auquel elle aurait été soumise, explique sans doute son démembrement, suivi par un réassemblage défectueux, posant en face la partie postérieure du socle (dont la frise de pétales est interrompue).

Sur le socle décoré d'une seule rangée de pétales de lotus, le personnage reste debout, la jambe droite fléchie (*pratyālīḍha*); il marche sur les silhouettes minuscules d'un cheval (à droite) et d'une personne humaine (à gauche). Il est chaussé selon la coutume mongolique et se trouve muni d'une cuirasse. Cheveux ébouriffés, il possède au front un troisième œil. Il est paré d'un diadème de crânes humains et d'une écharpe flottant sur ses épaules. Ses attributs usuels sont le sabre dans la main droite, le cœur humain rapproché de la bouche, dans sa main gauche, et l'étendard à la hampe appuyée contre son bras gauche. De tous ces éléments, le seul conservé est le pommeau recourbé du sabre avec l'orifice où était fixée la lame. Ce personnage — considéré comme étant



Fig. 8. — *Beg-ce*

le dieu de la guerre — est, lui aussi, un gardien de la Loi. Comme il n'y a pas d'équivalent sanskrit pour son nom tibétain, on peut en conclure qu'il n'est pas emprunté au bouddhisme indien, mais qu'il représente une création autochtone.

9) *Śrī-Devī* : n° inv. 83521/183; bronze, avec traces de polychromie; assemblage de trois pièces coulées séparément (le socle; le personnage + le véhicule; les ailes); 200 × 154 × 70; la plaque de fermeture du socle est incisée du motif symbolique *viśvavajra*.

Cette fois, ce ne sont pas des pétales de lotus qui ornent le socle, mais une décoration aux suggestions « géologiques » — chose rare dans l'iconographie d'autres personnages. Le rôle de véhicule revient à un mulet paré d'un collier de crânes humains et portant une selle en peau de démon (*asura*). La déesse est ailée; les cheveux en flammes, l'écharpe flotte sur ses épaules et une ceinture de têtes humaines entoure sa taille. Son diadème est



Fig. 9. — Śrī Devī

fait de têtes humaines. Elle possède au front le troisième œil. Sa bouche ricane, montrant des dents pointues. Elle monte le mulet en amazone, ses deux jambes du côté droit. Des attributs, l'image ne conserve que la coupe crânienne dans sa main gauche; manquent le bâton (*danda*) dans la main droite et l'ombrelle du dos.

Tout comme Yama, ce personnage indique un emprunt aux divinités hindoues. Ici, c'est de la partenaire de Śiva qu'il s'agit; parmi ses nombreux noms (Pārvatī, Durgā, Umā, Kālī, etc.) elle possède aussi celui de « Déesse » (Devī). Couramment représentée sous cette hypostase terrifiante dans l'hindouisme, elle apparaît sous le même aspect dans le panthéon lamaïque où elle détient — à l'instar des figures antérieures — la fonction de gardienne de la Loi, mais elle constitue le seul gardien de sexe féminin. On la nomme

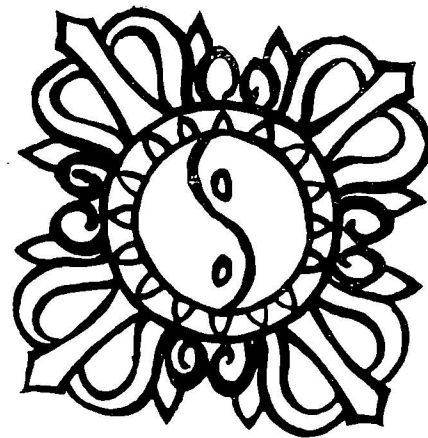


Fig. 10. — Viśvavajra, le double « foudre-diamant » (dessin de Silvia Colfescu d'après la plaque de fermeture de la pièce n° 2).

aussi « La Déesse bienheureuse » (sk. *Śrī Devī*, tib. *dpal-ldan lha-mo*).

Selon la légende, l'épouse du roi des démons (*yakṣa*) du Ceylan essaya de convertir celui-ci au bouddhisme; elle prêta serment que, si elle n'y réussirait pas, elle tuera son fils, ce qui arriva: elle but son sang et mangea sa chair, après quoi elle prit la fuite. La poursuivant, le roi tira une flèche sur elle mais ne blessa que le mulet à la croupe. La reine transforma cette blessure en œil omnivoyant¹⁹ (qui, dans notre image, figure sur les deux croupes). Un autre élément contribuant à son allure terrifiante est qu'elle traverse un océan de sang, ce qui explique la teinte rouge de la partie horizontale du socle dont se conservent quelques légères traces.



Ainsi que nous l'avons déjà dit, cette étude n'a que trop de limites, dont nous assumons les risques, sans doute dans le désir de sortir de l'anonymat les œuvres d'art d'une tradition moins connue en Roumanie. Nous sommes d'ailleurs convaincus que, pour les spécialistes, n'importe quelle note concernant leur domaine de recherche ne peut être dépourvue d'intérêt. Une nouvelle investigation, plus approfondie, serait à même de préciser la composition de l'alliage²⁰, la datation et la localisation des pièces. Ce sont là des problèmes que tout historien de l'art est justifié de se poser.

Des statuettes comme celle-ci peuvent dater de quelques siècles ou être assez récentes, elles peuvent provenir du Tibet ou d'un atelier de Beijing, elles peuvent dénoter des influences stylistiques népalaises ou chinoises, mais l'essentiel demeure le fait qu'elles sont en premier lieu la matérialisation par les arts plastiques d'entités mythiques riches en valeurs symboliques, dont la réalité est surtout d'ordre spirituel. Elles sont tout d'abord des représentations mentales cristallisées dans le contexte de certaines pratiques de méditation très complexes. Si « la plupart

des objets répertoriés ne peuvent être considérés comme des œuvres originales, mais plutôt comme des répliques „d'archétypes" aujourd'hui disparus ²¹, il s'ensuit que toutes les figures du panthéon lamaïque, dont les arts plastiques attestent la grande richesse, ont leur vrai Archétype dans l'univers de l'imaginaire de ses adeptes. Quels que soient la valeur d'une œuvre lamaïque et son spécifique en tant qu'*objet d'art*, elle n'en est pas moins une voie ouverte vers la spiritualité du bouddhisme tibétain ²².

Notes

¹ La collection du peintre Hrandt Avakian et de sa sœur Beatrice, donnée à l'État en 1971, a été ouverte pour le public en 1974. Dès 1978 elle est exposée au Musée des Collections d'Art de Bucarest. Outre les œuvres de peinture et de graphique du collectionneur même, elle comprend surtout des objets d'art asiatique, notamment islamique et extrême-oriental.

² *Grammaire du Tibétain Littéraire*, vol. 1—2, Paris, 1946—1948.

³ Apud Paul Mus, *Barabudur, Esquisse d'une histoire du bouddhisme fondée sur la critique archéologique des textes*, Hanoï, 1935, p. 483.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *The Theory and Practice of the Maṇḍala*, Londres, 1961, p. 28.

⁶ *Pūrṇaḥaṭa et le symbolisme du lotus dans l'Inde*, in *Arts Asiatiques*, Tome VIII, fascicule 3, 1961, p. 168.

⁷ Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, vol. 1, Paris, 1976, p. 235.

⁸ *Philosophies of India*, Princeton, 1971, p. 128.

⁹ *Ibidem*, p. 114.

¹⁰ *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1974, s.v. « Roue ».

¹¹ H. von Glasenapp, *Brahma et Bouddha*, Paris, 1937, pp. 120, 187.

¹² V. inter alia *Bṛhadāraṇyaka-Upaniṣad*, II, 5, 15.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Les Fondements de la mystique tibétaine*, Paris, 1976, p. 119.

¹⁵ *Ibidem*, p. 120.

¹⁶ *The Iconography of Tibetan Lamaism*, Vermont et Tokyo, 1960, p. 55.

¹⁷ *Philosophie*, in *Dieux et démons de l'Himalaya, Art du Bouddhisme lamaïque*, Paris, 1977, p. 28.

¹⁸ Apud Antoinette K. Gordon, *Tibetan Religious Art*, New York, 1952, pp. 60—61.

¹⁹ Apud A. K. Gordon, *op. cit.*, p. 58.

²⁰ Il faut dire que les termes « bronze » et « laiton » ont été employés dans une acception plutôt conventionnelle, l'auteur n'ayant pas eu le moyen de faire l'analyse des alliages.

²¹ Gilles Béguin, [Avant-propos], in *Dieux et démons...*, p. 14.

²² Outre les titres déjà cités, nous avons employé également les ouvrages suivants : Benoytosh Bhattacharyya *The Indian Buddhist Iconography*, Calcutta, 1968 ; John Blofeld, *Le bouddhisme tantrique du Tibet*, Paris, 1976 ; Detlef Ingo Lauf, *Das Erbe Tibets*, Berne, 1972 ; Blanche Christine Olschak, *Mystik und Kunst Alt tibets*, Berne, 1977 ; Rolf A. Stein, *La civilisation tibétaine*, Paris, 1962 ; Giuseppe Tucci, *Tibetan Art*, in *Encyclopedia of World Art*, New York, Toronto, Londres, (c.) 1967, pp. 67—81.

LA SESSION DE COMMUNICATIONS SCIENTIFIQUES

Le 24 octobre 1988, à l'approche de l'anniversaire de 300 ans depuis le début du règne de Constantin Brâncoveanu, l'Institut d'Histoire de l'Art fut l'hôte (et l'organisateur, à côté du Comité National Roumain d'Histoire de l'Art) d'une ample manifestation culturelle-scientifique dédiée à la prégnante personnalité de celui qui — au carrefour des époques — a marqué l'histoire de la Valachie et des Roumains eux-mêmes : Constantin Brâncoveanu. Le programme de la manifestation a été composé d'un colloque — dans le cadre duquel il y a eu des communications (études laborieuses d'une haute tenue scientifique) qui ont opéré de nouvelles ouvertures dans la compréhension de l'art brancovan, en mettant en lumière des aspects moins connus ou en offrant des réévaluations et des réinterprétations de certaines zones déjà étudiées ; le colloque a été suivi d'un microconcert de pièces musicales dédiées au prince ; nous devons une dernière contribution à l'exposition de photographies de monuments d'époque représentatifs, «Espaces brancovans».



Présidé par *Răzvan Theodorescu*, dont la présence a marqué d'une manière pertinente le déroulement des communications (et, de plus, son texte « Un repère de l'histoire et de l'art roumain », publié dans *România literară* du 20 octobre 1988, constituant un préambule de la manifestation, le colloque a réuni les études de quelques chercheurs et enseignants de l'Institut de Beaux-Arts « Nicolae Grigorescu », études axées sur une problématique diverse visant l'art brancovan et postbrancovan.

Au début de cette session, la communication de *Tereza Sinigalia* « Espace et décor dans l'architecture brancovane » met de nouveau en discussion un aspect longuement disputé, considéré d'ailleurs, par les premiers « défricheurs » du domaine, comme la clé de l'édification du nouveau style.

La relation entre l'espace (composante majeure de l'architecture) et le décor qui acquiert maintenant une fonction caractéristique dans l'économie de la construction, permet au chercheur de compléter la définition de l'architecture brancovane d'un autre point de vue. Des exemples de référence en sont, sans doute, les fondations princières d'un niveau représentatif-aulique, notamment les palais conservés à Mogoșoaia et Pollogi, l'étude concrète étant également doublée de la recherche de témoignages de l'époque. L'analyse commence par la description que le Français Aubry de la Montraye fait en 1714 (après l'assassinat du prince) de la résidence de Mogoșoaia : « très régulière comme construction, en manière européenne... », qui pourrait suggérer l'harmonie des proportions de l'édifice, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, « conférée par l'application d'un module spatial unitaire » et par « la logique et la fonctionnalité du circuit intérieur ». A cela s'ajoute la qualité du décor qui anime le mur (le souffle dynamique étant tout d'abord soutenu par le manque d'une géométrie rigide), complétant la confluence assimilée d'une manière bénéfique et originalement intégrée à la tradition, de la structure d'origine occidentale avec une riche décoration d'une manière purement orientale. L'exemple (antérieur) de Pollogi, tout aussi important par sa conservation plus proche

« CONSTANTIN BRÂNCOVEANU »

de son « aspect » initial, est le préluce de la résidence déjà mentionnée, quoi qu'il soit encore situé dans une phase de recherche et d'oscillations.

Continuant sa démarche, *Tereza Sinigalia* s'arrête aussi sur un (seul) exemple — étant donné les transformations essentielles subies par le groupe — de l'architecture civile des boyards : la maison du haut dignitaire Cornea Brăiloiu, de Văleni-Gorj, qui « nous permet d'avoir l'intuition de l'ampleur de la force d'irradiation de l'architecture aulique proprement dite du milieu de la cour ». Quant à l'architecture ecclésiastique, « elle ne peut être que partiellement englobée dans une direction unique de méditation » sur le rapport espace—décor, résolu d'ailleurs dans de nombreuses variantes. Les deux directions d'accès concernent : 1) la relation entre l'espace intérieur et la peinture murale (on étudie le cas de la grande église du monastère de Hurez, où l'espace intérieur unitaire concorde avec la composition des fresques) ; 2) la relation espace intérieur—peinture murale ; 3) la relation espace extérieur—plastique en pierre ou stucage (l'unicité des Fundenii Doamnei, la tête de file, que représenté Colțea — exemples d'équilibre ; le problème des portails — qui ne sont pas mis en valeur par le mur sur lequel ils se profilent, rompant ainsi l'équilibre mentionné). Ces derniers aspects complètent l'étude de *Tereza Sinigalia* en donnant une vision intéressante sur cette facette particulière de l'architecture de l'époque.

La communication d'*Anca Vasiliu* « Convention et liberté dans l'iconographie de la peinture murale brancovane », déplace l'intérêt vers le domaine de la peinture, s'arrêtant sur une aire étroite (c'est pourquoi il s'agit d'une étude en profondeur) : le thème de la Cinq-dixième. Ce thème représente l'une des images-clé de tout le programme iconographique (confirmant les fonctions et les qualités essentielles de l'Église) et c'est pourquoi son modèle compositionnel est l'un des plus conservateurs dans l'iconographie byzantine, « répétant d'une manière synthétique et expressive la forme idéale sphérique de la coupole, pour qu'ultérieurement il adopte la forme absidale du *synthron*. » La per-

pétuation... de l'image tant à l'Orient qu'au monde occidental, a démontré la simultanéité de deux modèles parallèles : « l'un axé sur la description de l'événement (Occident) ; l'autre, sur la transcendence du rappel historique dans une image ayant un caractère emblématique — forme absidale (le monde byzantin). A la suite de cette brève narration, l'étude de l'image de la Descente du Saint Esprit dans l'iconographie brancovane pose le problème d'une liberté d'interprétation artistique dans le cadre du canon iconographique oriental le plus strict ». Dans cette direction, il y a trois exemples qui relèvent des aspects moins connus, liés à l'interprétation du modèle : 1. Le couvent des Saints Apôtres de Hurez (fondation de Jean l'Archevêque) : ici, la composition a un prononcé caractère scénographique ; l'espace central est libre, profilant les treize rayons (issus d'un ample soleil), le rayon central étant triplé, allusion certaine à la Trinité ; la Vierge reçoit le baptême du Don avec un geste identique à celui de l'Annonciation ; « le vieux Cosmos » apparaît auréolé ; les peuples — grâce aux costumes — se divisent en deux (les occidentaux et les orientaux) ; la présence d'un personnage qui pourrait être un prophète (Isaïa ou Ioïl) ; 2. Polovraci : la scène est dynamique et « plus simple, presque populaire », l'image perd « par le conventionnalisme de la répétition iconographique du modèle le sens de la représentation idéale, synthétique et spiritualisée de l'Eglise ». 3. Cozia : forme absidale, aux allusions à la perspective même, image ample à caractère monumental. En conclusion, Anca Vasiliu affirme que les libertés assumées ne contreviennent cependant à la cohérence dogmatique (surtout, dans le cas du couvent des Saints Apôtres) établissant un « raccord entre une méditation profondément ancrée dans l'esprit de la tradition et une modalité d'expression qui adopte les formes stylistiques qui entrent dans une harmonieuse résonance avec le nouveau type de sensibilité religieuse » — caractéristique de l'art monumental brancovan.

Par « Modèles et variantes dans l'iconographie de l'argenterie de l'époque de Constantin Brâncoveanu », Corina Popa aborde une zone de l'argenterie brancovane, celle des reliures de livres. Le nombre de ces pièces augmente à l'époque, d'une part en étroite corrélation avec l'intense activité de traduction et d'imprimerie de textes religieux et, d'autre part, grâce au florissement d'un brillant art aulique/pendant le règne de Șerban Cantacuzino et Constantin Brâncoveanu. L'analyse s'arrête sur les deux reliures offertes par les Cantacuzino à Cotroceni et sur un grand nombre de pièces commandées par Brâncoveanu pour Bistrița et Dintr-un lemn (lorsqu'il n'était que boyard), Hurez et Saint Jean le Grec et Saint Georges le Nouveau de Bucarest, Surpatele — pièces exécutées par des maîtres transylvains. Le modèle iconographique de cette catégorie est relativement constant pendant la période XVI^e siècle — la première moitié du XVII^e : la face représente la Résurrection tandis que le verso est décoré de l'Assomption de la Vierge, la Dormition ou la Crucifixion. Cette formule iconographique sera usuelle au milieu des commandes des boyards, tandis que le règne change le modèle (à l'exception des pièces de Cotroceni et Bistrița) : à partir même de la reliure de Dintr-un lemn, sur le verso sera représenté le patron de la sainte demeure, avec ou sans la légende hagiographique. Plus encore, les représentations des saints patrons caractérisent également l'iconographie des évan-

tails liturgiques et des plateaux pour le pain béni offerts par les deux princes aux églises mentionnées. « Par ce contenu iconographique et par le caractère narratif des rédactions, l'argenterie s'apparente à la peinture murale brancovane, la composante hagiographique... s'expliquant par la riche liberté concernant les vies des saints qui caractérisent l'époque ». Les préférences directes du prince sont greffées sur le goût marqué pour cette littérature, fait attesté par des détails iconographiques : la variante des saints empereurs Constantin et Hélène tenant la croix de Jésus crucifié (tout comme dans l'image peinte à Hurez) ; la projection des saints empereurs sur un fonds de bâtiments parmi lesquels on peut distinguer la rotonde de la Résurrection de Jérusalem (voir le narthex des Saints Apôtres de Hurez) ; la préférence iconographique pour Saint Georges (voir la légende du saint dans le pronaos de Doamnei, etc.). Les analogies entre l'iconographie de l'argenterie et celle de la peinture murale s'expliquent tant par le contact des maîtres transylvains avec les ensembles de peintures, que par l'emploi de cahiers de modèles comme source commune pour les peintres et les orfèvres — le résultat dans ces pièces d'argenterie étant une fidélité presque complète à la tradition byzantine, avec des interventions insignifiantes quant à la vision baroque tempérée.

Ioana Cristache-Panail (« Livre, art et histoire dans la Transylvanie du XVIII^e siècle. Un chapitre de la diffusion de la culture brancovane ») élargit la perspective de la zone d'action de l'art brancovan ; plaçant le centre d'intérêt non seulement sur un intéressant et caractéristique domaine de l'époque — le livre et la typographie — mais aussi sur la diffusion de l'art et de la culture au-delà des frontières du pays. La liaison des Roumains de partout est attestée par le Missel de Macarie (1508) par l'incunable conservé dans la région de Pădureni ; c'est pourquoi il semble naturel que, plus tard, Constantin Brâncoveanu suive l'exemple de ses précurseurs dans l'activité de l'imprimerie. « L'attention accordée par le prince à ce bénéfique métier artistique est très évidente dans l'assignation du sceptre de prélat à des mains capables de typographes... » : Mitrophan (qui a fondé l'imprimerie de Buzău pendant la première année du règne de Brâncoveanu) ; Antim Ivireanu — amené dans le pays par le prince (Snagov, Râmnic, Tîrgoviște) ; un disciple de celui-ci, Ștefan Istvanovici (Alba Iulia). Continuant la politique de ses précurseurs, Constantin Brâncoveanu se sent d'autant plus responsable du patronage des Roumains d'au-delà des montagnes que la Transylvanie était sous la domination autrichienne. Les livres imprimés sous le règne de Brâncoveanu arrivés au-delà des montagnes se sont perdus à travers les époques. En dépit des migrations à cause « des méchancetés et des révoltes », les gens s'occupent de leurs livres, en dressant des actes pour les récupérer au retour, actes de donation. Le grand nombre de livres brancovans conservés constitue un témoignage quant à la richesse de leurs présences pendant l'époque respective même (les notations d'en marge témoignent de l'intérêt et de la circulation qu'ils ont eu jusqu'au XIX^e siècle). Il y a des saintes demeures en Transylvanie qui bénéficient de donations princières et, d'après leur exemple, de celles des boyards ; d'autres livres sont achetés, les notes marginales mentionnant la vaste participation pour leur procuration (« l'argent du vil lage). La circulation du livre brancovan entre les centres d'au-delà des montagnes est très sou-

lenue : nombreuses sont les premières imprimeries de Rimnic, les livres de Tirgoviste, ceux de Buzău ou de Snagov. Ces livres (et surtout ceux de la « campagne ») avaient leurs buts très clairs : imposer la langue roumaine, conserver la conscience de peuple, etc., les imprimeries brancovanes, les notations, leurs périgrinations se constituant dans un message de l'aspiration vers l'unité.

Un retour au domaine de l'architecture, cette fois-ci de marque postbrancovane, est réalisé par la communication de *Mihai Ispir*, « Observations sur l'architecture postbrancovane ». Commencant par la synthèse stylistique brancovane, où, sur le support postbyzantin, fusionnent certains traits classiques, post Renaissance, avec d'autres, baroques, avec une réconciliation des contraires longuement préparée, mais sans doute favorisée à un moment culturel de grande effervescence, l'auteur vise le moment suivant, postbrancovan, lorsque les deux composantes stylistiques mentionnées, baroque et classique, se séparent, situation moins étudiée jusqu'à présent et qui marque, d'une part la « canonisation » prématurée du style, d'autre part l'apparition d'une « industrie artistique » aux échos au-delà de la moitié du XIX^e siècle. Au niveau de l'architecture civile, ces métamorphoses stylistiques ont mené à une simplification graduelle du langage formel. Ayant à la base quelques exemples sélectionnés parmi un nombre considérable de cas typiques ou particuliers (la maison des hauts dignitaires de Craiova, la maison Măldărescu et Gănescu de Tîrgu Jiu, le manoir de Conțești-Argeș, la maison Georgescu de Tirgoviste, etc.), l'auteur surprend une évolution préclassique dans sa substance, qui explique aussi le passage aisé des structures traditionnelles aux structures néo-classiques, par « l'extraction » du noyau classique du modèle brancovan initial, en même temps que l'atténuation par étapes de son habit baroque, allant jusqu'à sa totale élimination et qui trouve des équivalents symptomatiques tant en Transylvanie qu'en Moldavie. L'homogénéité de la tendance vers le robuste et l'austère, vers la tempérance et la solidité dans le langage des formes architecturales, attestée surtout après 1750, dans tous les trois pays roumains, pose le problème d'un devenir plus général dans l'ordre du goût et qui, en dernière analyse, doit être corrélé étroitement avec les progrès de la mentalité illuministe, tant dans l'ambiance fanariote qu'en dehors de celle-là.



Complétant l'atmosphère d'ensemble, l'exposition de photographies qui a accompagné la manifestation et le microconcert qui a suivi ont ouvert de nouvelles perspectives de réception de l'époque, en illustrant davantage les multiples facettes de la personnalité de Constantin Brâncoveanu et de la féconde activité culturelle pendant son règne. Les photographies exécutées par Dan Dinescu, qui surprenaient des détails significatifs de quelques importants édifices de l'époque, ont permis non seulement un contact avec ce trésor en pierre de l'art roumain, mais ont démontré une fois de plus sa viabilité à travers le temps, dans la (ré)interprétation que la sensibilité modern lui offre.

La brève manifestation musicale du final, organisée et présentée par Gheorghe Firca, a réuni des aspects divers d'une incontestable valeur et qualité interprétative. Le microconcert a été ouvert par l'audition de l'enregistrement sur bande ma-

gnétique de la ballade populaire « Constantin Brâncoveanu », enregistrée en 1958 à Celei (Olténie) ; la ligne mélodique chargée d'accents tragiques, un *memento mori* à travers les époques fut surprenante et elle a conservé, vif aux cœurs des hommes, l'image du prince martyr. En passant du populaire à l'aulique, « Le souhait à Constantin Brâncoveanu » composé par une intéressante figure culturelle de l'époque — Filotei sin Agăi Jipei — a souligné le moment anniversaire, remémorant le caractère fastueux et sacré de l'avènement au trône ; à cette réalisation semblant hors de l'incidence du temps, a contribué l'interprétation de Steliana Calos (mezzo-soprano) et l'accompagnement au piano de Lucia-Monica Alexandrescu (qui a accompagné aussi la pièce suivante). La manifestation musicale est finie avec un fragment de l'opéra-oratorio *Constantin Brâncoveanu* de Sabina V. Drăgoi, interprété par Constantin Ene (ténor), Ileana Rațiu (soprano) et un groupe vocal dirigé par Marcel Goslea ; le fragment a complété la série des exemples de la durée, dans le temps de notre histoire, de celui qui fut Constantin Brâncoveanu.

Carmen Popescu

LA SESSION DE COMMUNICATIONS SCIENTIFIQUES « DIMENSIONS ÉTHIQUES- SOCIALES DE L'ART ROUMAIN CONTEMPORAIN »

La session de communications organisée par l'Institut d'Histoire de l'Art (le 31 mai 1988) a réuni, dans le cadre du débat du thème « Dimensions éthiques-sociales de l'art roumain contemporain » des critiques et des historiens d'art et des artistes plastiques. Ce fut, donc, une bonne prémisse pour l'abord, dans une perspective pluraliste, du paysage de l'art roumain actuel. Les communications ont opéré des investigations, tant dans la zone plus vaste de la caractérisation et même de la définition de l'art (jeune, en général) roumain contemporain dans un contexte plus ample, aux rappels synchroniques et dyachroniques — fonctionnels, dans le sens de la tradition et de l'ouverture — dialogue avec l'art européen — que dans des aires privées, ayant une action plus restreinte, mais représentative pour les phénomènes artistiques actuels, menant jusqu'à l'(auto)introspection intime (donc, d'autant plus sous l'incidence du privé) de l'acte créateur. Par la présentation des auteurs des textes et leurs contributions, les interventions d'*Andrei Pleșu* ont complété d'une manière bénéfique l'atmosphère des débats, en réalisant les nécessaires (subtiles) liaisons entre les différentes étapes de la manifestation.

A l'ouverture du colloque, *Marin Gherasim* (« Synchronisation et/ou authenticité ») attaque frontalement — mais non *ex abrupto* — la problématique du thème, en essayant, placé sur les positions de l'artiste (expérimenté) et du théoricien, d'en surprendre les aspects fondamentaux éthiques-professionnels. Tenant compte, au départ, des observations antérieures concernant le jeune art roumain — notamment un trop obéissant moule sur les modèles offerts par la génération plus âgée,

doublé de la constatation d'un changement ultérieur presque radical (l'apparition de la réaction nécessaire ayant une direction « polémique négative contestataire, anticallophyle, antiesthétique ») — Marin Gherasim met en discussion l'authenticité créatrice des fruits de ce changement qui, à son avis, « donne naissance à un vice caché » qui ne trouve pas « une forme propre de manifestation, une position particularisée dans le contexte de l'art présent ». Ce vice caché serait « l'obsession de la synchronisation avant de nous déterminer une position propre », compte tenu du fait qu'ici synchronisation signifie une « post-assimilation », une adaptation faite en retard, qui soulève le problème de l'authenticité. « Les grandes cultures, tout comme les grandes personnalités, ne se synchronisent pas, elles dialoguent », affirme Marin Gherasim en suggérant en même temps, derrière cette affirmation, la solution de l'édification de l'acte créateur dans les coordonnées de la liberté (et de l'authenticité). Dans cette direction (suivant l'analyse de la manifestation néo-expressionniste du jeune art contemporain chez nous) semble naturelle justement l'évolution de certains artistes roumains qui ont suivi leur propre vocation (« celle du drame existentiel »), « sans tenir compte de ce qui se passe ailleurs » — Doru Bucur, Corneliu Baba, Wanda Sachelarie, Theodor Moraru, Valentin Scărlătescu, Neculai Păduraru, etc. — résonnant à présent pleinement avec les sensibilités de l'époque et revenant dans l'intérêt de la critique et du public (sans doute, avisé). Ce serait donc la voie, car autrement il est plus facile de contester, de se détacher d'une manière ironique, de parodier que de construire, d'affirmer un credo positif... » (sans nier par cela la démarche impliquée, aspect qualitatif de certaines jeunes gens, représentants de ce mouvement — Mircea Tohătan, Ioana Bătrinu). Car, finit Marin Gherasim, « on ne peut rester dans un état perpétuel et pur de contestation, vient le jour lorsqu'on doit affirmer son credo s'identifier à lui ». C'est là non pas une sentence à partir de positions culturelles conservatrices, mais un plaidoyer « pour la conservation intégrale de l'authenticité de l'individu créateur ».

La communication de Gheorghe Vida — « Néo-avant-garde et postmodernité » change le point de vue en faveur d'une analyse systématique plus ample (en dépit de la dimension plus réduite du texte) qui ponctue des prémisses et des déroulements proprement dits d'un certain aspect du phénomène artistique actuel sur le plan international et — parallèlement — dans sa manifestation roumaine. Le texte traite d'une certaine phase stylistique du développement de quelques zones de l'art roumain contemporain, une phase... d'un changement significatif d'attitude vis-à-vis de l'image, de l'artefact..., de leur rôle et leur fonction dans la communication visuelle. L'art qui correspond à cette phase stylistique est celui de la génération '80 — terme que Gheorghe Vida emprunte à l'exégèse critique du phénomène dans notre littérature (en élargissant ainsi la sphère de la discussion) — étant responsable, dans le contexte du postmodernisme international, de cette « modification d'optique vis-à-vis du produit artistique ». Cette mutation s'appuie sur les expériences de la néo-avant-garde (qu'il situe temporellement au début des années 1960 et 1975) et de ses manifestations afférentes, d'une « diversité déconcertante ». Passant par le pop et l'op-art, l'art conceptuel et minimal, arrivant dans la zone « des mythologies personnelles », elle ouvre la voie au

postmodernisme. Essayant une systématisation, Gheorghe Vida propose deux tendances extrêmement opérationnelles dans le domaine ayant une fonction de passage : « d'une part, le fonctionnalisme, le néo-constructivisme et le minimalisme qui ont cherché leur voie vers le design, la production, l'expériment scientifique..., d'autre part, les explosions d'un individualisme aigu (...happenings, actions, performances, installations, architecture subjective, etc.) ». Bref, le passage d'un « optimisme utilitariste et productiviste vers un art qui réinterprète la personnalité ». Il y a des exégètes qui ont proposé à la place du terme « post-moderne » celui tout aussi incertain de « nouveau subjectivisme », qui signifie plutôt « la personnalisation impressionnante de l'expression artistique »... une « résémanisation » du moi créateur. En constatant des consonances dans la sphère de notre art contemporain — de la position d'un développement spécifique — on procède à un bref passage en revue, d'abord, de certains artistes de la génération mûre (Horia Bernea, Theodor Moraru, Wanda Mihuleac, Alexandru Chira, Constantin Flondor, etc.) qui ont assimilé en clé originale (tout en créant les prémisses de certains contacts avec) les tendances actuelles — « qu'ils ont préfigurés eux-mêmes dans un certain sens » — en parallèle avec la nouvelle génération (M. Tohătan, I. Bătrinu, A. Firon, Gh. Raszovky, R. Pantea, Th. Graur, D. Mihălișanu, M. Preda Sânc, etc.) qui ont attaqué directement ce « territoire qu'ils sentaient leur appartenir » ; c'est à eux que s'ajoute la démarche « de la reconsidération de la tradition iconographique roumaine et universelle (P. Lucaci, M. Sirbu-lescu, St. Râmniceanu, M. Novac, O. Colta, etc.) complétant et régénérant par des flux vivants l'art roumain contemporain ».

Avec « La peinture contemporaine et l'impulsion néo-expressionniste » (dont la variante parue dans *Arta*, n° 9/1988, est plus relevante ayant pour titre « La nouvelle figuration/le nouveau réalisme — repères provisoires »), Magda Cârnci sonde, dans une analyse plus détaillée presque la même zone prise (partiellement) en discussion dans les communications antérieures. Mais cette fois-ci (à la différence de la position adoptée par Marin Gherasim), on nous offre une justification — interne — du phénomène : « en dépit des apparences immédiates, la vague de la nouvelle expressivité ne doit pas son apparition uniquement à l'adaptation locale de l'écho des expériences visuelles... du néo-expressionnisme allemand... ou à la trans-avant-garde italienne... du phénomène de la « nouvelle vague » ; elle répond à sa façon à un état de fait, à des attentes, frustrations et besoins souterrains, caractéristiques également du milieu artistique roumain ». Trouvant de possibles « antécédents locaux, des exemples et des filons autochtones » (pendant la période des décennies trois et quatre) Magda Cârnci constate que ce qui réunit les jeunes artistes intégrés dans la « nouvelle expressivité » ne serait pas un programme esthétique unitaire, mais seulement « des affinités de sensibilité et d'attitude ». Et pour circonscrire les coordonnées à la « nouvelle vague » on fait appel au parallèle (par inversion symétrique) avec le modernisme : à la place du système formel, cohérent, fermé des univers picturaux auto-réfléchis — « l'univers ouvert et réel, fragmentaire et polymorphe... » ; de la rigueur, l'ascèse et la pureté du modernisme — à la préférence pour l'impureté, le mixage divers de l'instrumentaire, le montage

de techniques, etc. d'où également le choc visuel, l'effet psycho-physiologique immédiat. « Les peintres de la nouvelle vague reviennent à une attitude „réaliste” ... , en exprimant ainsi — comme réplique à l'objectivisme ressenti comme stérile — un nouveau subjectivisme. Car, l'opinion est que l'un des mécanismes qui mettent en mouvement le fonctionnement de ce type de démarche c'est une soif du « réel, non pas une soif du „langage” Mais à ce contact effectif et obstiné avec le réel on ajoute une inévitable distance critique vis-à-vis du matériel visuel ingéré et usiné (les noms cités se superposent, en partie, à ceux déjà mentionnés : M. Preda Sânc, A. Chintilă, I. Bătrînu, M. Tohătan, V. Jacob, Gh. Iasovschi, T. Toncian, S. Lie, M. Bunea, I. Mureșean, M. Stănescu, M. Novac, etc.). Cette analyse permet à Magda Cărnei d'affirmer que, « se déroulant entre le pôle d'un gestualisme simili-informel et le pôle d'un naturalisme mimétique sarcastique, la nouvelle vague ne repète exactement rien de ce qui l'a précédée et elle trouve son dénominateur commun dans un état d'esprit et une mentalité sur la réalité et le visuel qui, faute d'un terme meilleur je ne saurais nommer que post-moderne ».

Un chapitre à part, ayant une sphère restreinte de manifestation, mais symptomatique pour la sensibilité (et la réceptivité) artistique actuelle, fait l'objet de la communication d'Anca Vasiliu « Le livre en tant qu'objet ». Il s'agit de l'appétit de l'art contemporain pour la re-présentation (de la réinterprétation) du livre, mais seulement dans sa présence objectivale, vu que justement l'essentiel est omis : ces simili-livres ne peuvent être lus. « Hommages „analphabètes” à la culture écrite, ou prise en dérision de sa vanité et proposition d'un nouveau type de lecture et, respectivement, de connaissance ? ». D'un certain point de vue, cet appétit pour le livre est explicable — c'est un *topos* de l'humanité, il est chargé de signes, soumis à une complète métaphore culturelle. L'intérêt marqué vis-à-vis du livre représente une constante de toutes les époques : il couvre une zone dense sémantiquement, qui peut s'enrichir d'autres connotations symboliques. De telle manière que la sensibilité contemporaine trouve des rappels et de fiévreuses incitations dans sa réception : « Le livre peut être pierre de fondement, porte, fenêtre, fontaine, miroir, histoire, journal intime, texte sacré ; et toutes ces hypostases sont des lieux préférentiels de la manifestation de la Création, avec laquelle nous assimilons aujourd'hui le geste de *poiesis* de l'art ». Et ce mécanisme des correspondances peut se multiplier, se re-mettre en valeur et se ré-interpréter à l'infini ; mais dans ce processus on devrait tenir compte également d'une présence inéfaçable qui passe au-delà du statut objectif du livre — « le livre en soi est un lieu de passage ... son être subtil naît seulement lorsque le texte commence à être lu, et son objet disparaît, estompé par la lecture ». D'où la légitimité de la question (qui, sans doute, n'ignore pas l'aspect du plaisir, de la joie provoquée par le livre dans son apparition objective, mais qui accentue justement l'idée de l'accès au sens) si « la simple indication de l'objet du livre, par les rappels culturels qu'elle produit » peut-elle déterminer l'accès au sens ? Pour qu'ensuite Anca Vasiliu constate que « l'objectualisation, la formalisation et la dissimulation... du sens est un symptôme qui semble appartenir surtout à l'art contemporain », le livre n'apparaît

sant pas avant notre siècle comme motif plastique, singulier et suffisant à soi-même. Les représentations du livre deviennent les enseignes d'une effigie qui, à première vue, peuvent être lues avec « une réaction névrotique vis-à-vis de l'opacité de la fonction communicative de sens du texte écrit », relevant en réalité, la reconstruction de l'unicité du livre dans la perspective de la sauvegarde de l'idée de livre (voir les créations de Ion Biltzan, Alexandru Chira, Wanda Mihuleac, Decabal Scriba, Dan Perjoyschi, Dan Mihălișanu, Marin Gherasim, etc.), une sauvegarde non pas pour une lecture textuelle, mais pour un nouveau moyen de déchiffrer le message pour tout un contexte plastique.

Conservant en apparence les termes de la même problématique mais dans une autre perspective, la communication d'Andrei Cornea (« Peinture et écriture, de l'amitié à l'adversité ») propose une excursion dans la coexistence parallèle — conjuguée ou divergente — de ces deux aspects culturels fondamentaux. On connaît bien l'origine commune de la peinture et de l'écriture dans les pictogrammes primitifs et il y a entre elles des liaisons fortes même lorsque, fonctionnellement, elles sont bien délimitées, comme il arrivera plus tard dans les grandes civilisations orientales. « L'idéogramme égyptien reste signe (écriture) et image aussi. „Sesh” désigne tant le fait „d'écrire” que „l'image”, les idéogrammes étant étroitement associés aux figures proprement dites et disposées dans un espace bidimensionnel unitaire. Dans l'art chinois la relation entre l'écriture et la peinture est plus subtile, l'image et le poème se réunissant dans une composition unitaire, non seulement morphologique-visuelle, mais conceptuelle aussi ». Andrei Cornea pense qu'une association pareille a été également propre à la protohistoire de l'art grec (voir « grapheion » — « écrire », mais « peindre » aussi) ; mais, peu à peu, en Grèce, l'écriture arrive « à être isolée de l'espace de l'image qui perd graduellement ses valeurs purement graphiques, pour évoluer vers un espace tridimensionnel ... ». De telle manière que cette répudiation semble être captée comme un trait profond de l'héliénisme, en devenant une règle pour les époques culturelles successives qui adoptent les formules stylistiques classiques. « En échange, chaque fois qu'il y a eu des réactions anti-classiques ... la lettre et l'image ont repris leurs liaisons ... (l'exemple de l'art du tôt moyen âge). Dans la même direction peut être considérée le moment de la grande rupture avec la tradition — à la fin du siècle passé —, début d'une nouvelle alliance entre l'écriture et l'image. (Pour l'artiste du XX^e siècle ce fait acquiert aussi une motivation par le prisme de la forte pression exercée par les divers mass media). Dans ce processus, un « phénomène d'osmose » a lieu entre « la grande culture » et « les cultures mineures », comme une sorte de récupération mais également « une contamination réciproque » ; l'image devient souvent « lisible » acquérant un caractère de « texte », les lettres acquièrent en échange une présence idéogrammatique. Un exemple concluant pour ce re-mariage le constitue l'exposition « L'écriture » qui démontre encore deux faits ; « la conscience de la valeur symbolique de l'écriture, du texte, du livre en tant qu'ensemble », et un effort de les récupérer de la zone de la trivialité, de la banalité pour « rendre plus aiguë la sensibilité de nos contemporains » vis-à-vis de ces valeurs perdues.

Par son texte (« Notes de et sur l'atelier ») Alexandru Chira rompt en quelque sorte la modalité

d'aborder la thématique du colloque, menant la discussion sur le plan de la perspective subjective (même si elle est objectivée) de l'artiste lui-même. Sa communication n'est pas seulement une tentative de théoriser certaines prémisses de l'acte créateur, mais surtout un modèle de celui-ci — en démontrant l'implication de l'artiste contemporain (voir ce que Anca Vasiliu affirmait à propos du besoin de « texte »). Ce n'est pas par hasard qu'Alexandru Chira s'arrête sur « l'atelier » qu'il considère comme paradigme de la création, le notant et le connotant dans diverses hypostases. « Espace (fermé) privilégié de la création, bien délimité comme géométrie et clairement défini comme but... » l'atelier a gagné très vite un statut académique, en élargissant d'une façon transparente ses murs en devenant école. L'atelier, cet « espace subjectif ayant l'artiste au centre », permet des sectionnements sous divers angles d'abord : « de l'ambiance restrictive (introvertie) jusqu'au contexte significatif (extroverti) de l'exposition »... Dans la construction de son exposé, Alexandru Chira distingue, en clé personnelle, deux aspects qui relient son attention concernant l'atelier comme métaphore : « l'atelier intérieur » et « l'atelier idéal » « Cet espace de la pensée initiale, de la conception. Je l'ai identifié à l'atelier intérieur ». Ensuite, la définition se traduit, par le prisme du modèle « enveloppé par la géométrie spirituelle de la pensée projective », dans un reflet propre dans l'acte de la création : « je dirais de moi-même que je suis un « paysagiste d'intérieur » ; je dirais que mon modèle est imaginaire ». La réflexion sur l'atelier (chargé du point de vue connotatif) mène d'une façon inévitable à l'auto-réflexion, à un dialogue à des facettes multiples entre général et particulier, dans lequel chaque terme détermine alternativement l'angle d'abord. On peut constater la même chose quant à la définition de « l'atelier idéal » (« l'ensemble d'éléments et facteurs qui dilatent d'une manière transparente les dimensions de l'espace et du temps de la création ») qui est récepté de la direction d'une matrice négative, « qui attend son replissage », étant « la pensée totalitaire qui se repense elle-même sans cesse ». Par cette démarche de sondage de certaines extra-zones (apparemment) plastiques se circonscrit un type de mythologie personnelle — mis en discussion par certains des textes précédents — dans lequel un possible personnage est représenté par l'atelier, car « si l'atelier complet contient tout l'ensemble des reflets... n'est-il pas le paradigme même de l'ouvrage idéal qui se contient soi-même ? ».

Finalement, la communication de Călin Dan (« Notes sur la crise postmoderne ») opère un retour dans une vaste perspective — et en quelque sorte, totalitaire — à la zone qui a fait l'objet de ces débats, en reprenant (cette fois-ci, presque exclusivement) le concept de postmodernisme, mis en

discussion presque dans toutes les communications antérieures. Commencant par une circonscription du phénomène on constate comme premier problème « l'établissement de son pouvoir de comprendre et, implicitement de son utilité »... « Le postmodernisme se laisse difficilement délimiter justement par l'annulation de la prolifération inventive des „ismes” en la remplaçant par un permissivité relaxée — et par une voracité assortie ». De telle manière que le terme (et le concept) non seulement tolère les interprétations, ré-interprétations et définitions diverses, mais il renferme sans cesse de nouvelles zones d'action. Mais d'autre part, on peut affirmer que la nécessité de la délimitation est, en quelque sorte, satisfaite *a priori* par « l'apparition (l'invention) du concept » ; par son allusion au modernisme, le terme doit continuer à se rapporter à celui-ci : « si être moderne signifie être à la mode, être postmoderne signifie être en dehors de la mode, dans une excentricité frivole, dans une périphérie omnisciente, dans un joyeux isolement ». D'un autre point de vue, l'une des possibles, multiples définitions du phénomène surprend, de la direction de la permissivité de celui-ci, la coexistence incertaine, marquée par l'ambiguïté, d'une typologie mentale, ce qui, une fois de plus, met le problème de l'impossibilité d'une claire délimitation. Ce phénomène semble appartenir à la catégorie de ceux qui se définissent plutôt par des négations : « le postmodernisme ne cherche pas une solution, mais une prise de conscience de la crise ». Et, dans la même ligne, accompagnée d'un permanent détachement ludique « nous pouvons dire que le postmodernisme refuse la crispation du *meta* (le conceptualisme était une méta-peinture) mais, aussi, le démonisme subversif du *sous* — ... il n'est qu'un *après* instaurant le scepticisme, le détachement, le commentaire avisé, l'assimilation du *tout à n'importe quoi* ». Dans ce contexte s'opère (par des aspirations) une « androgynie processuelle : l'artiste et le critique voudraient se dispenser l'un de l'autre par une assimilation d'attributions ». Enfin, Călin Dan transfère le centre d'intérêt sur un exemple tout à fait particulier (le cycle d'expositions « Prologue ») mais typique par l'illustration de la coexistence déjà mentionnée de typologies mentales complémentaires — analyse nuancée quoique schématique qui permet l'acception de ce phénomène polymorphe opérationnel qu'est le postmodernisme.



Les nombreuses discussions du final de ce colloque ont certifié l'intérêt pour cette zone de la recherche, conférant à la manifestation le statut de chapitre important dans l'échafaudage de la théorie de l'art roumain contemporain.

Carmen Popescu

IOANA CRISTACHE-PANAIT, *Biserici de lemn monumente istorice din Episcopia Alba Iuliei. Mărturii de continuitate și creație românească* (Églises en bois monuments historiques du diocèse Alba Iulia. Témoignages de continuité et de création roumaine), Alba Iulia, 1987, 388 p., illustrations dans le texte, 64 planches hors texte.

Le monument en tant que document. Cette formulation lapidaire représente l'idée fondamentale qui ressort de chaque page du livre : le document d'histoire — ayant de nombreuses implications — c'est un document d'art, avec une référence précise à l'architecture et à la décoration architectonique, à la peinture pariétale et à celle de panneau (icônes) un document de la culture écrite, contenant un nombre impressionnant de livres imprimés durant les XVII^e—XIX^e siècles, qui attestent — non seulement par leur présence mais aussi par leurs annotations — leur circulation sur tout l'espace spirituel roumain, ainsi que leur qualité de dépositaire d'une série d'informations d'histoire locale.

En parcourant l'ouvrage, on constate aisément que ces données constituent les rubriques d'où dérive la structure de chaque fiche de ce *Répertoire commenté*, qui — malgré l'émiettement inhérent de ce type de recherche scientifique — parvient à offrir une image globale d'un ample et haut édifice de civilisation roumaine : l'architecture ecclésiastique en bois des XVII^e—XIX^e siècles dans bassin du Mureș supérieur et du Mureș moyen.

En fait, même si les fiches doivent suivre un certain schéma unitaire pré-établi offrant des informations sur l'histoire, l'architecture, la peinture ou le livre ancien, du mode de traitement se détachent aisément des sens plus profonds, des significations ayant une nuance sociale et politique, des implications culturelles qui dépassent le simple enregistrement d'un aspect constructif et décoratif.

C'est là l'une des contributions majeures de ce *Répertoire* que nous allons mentionner dans les pages qui suivent.

Les fiches de monument, groupées dans le cadre des villages, sont rangées, en fonction de ces derniers, selon des communes, leur succession alphabétique constituant le principe de base du répertoire des saintes demeures des actuels districts d'Alba, Mureș et Harghita. Nous pensons que ce genre de groupement présente des avantages et des inconvénients. Les avantages offrant des facilités d'orientation car ils observent la division et la dépendance administrative actuelle, mais cette situation nous semblerait plus utile pour un acte normatif que pour un enregistrement des résultats d'une recherche dont le premier objectif est toujours le village tel quel. En choisissant cette formule, on a eu probablement en vue aussi l'éventuelle facilité de surprendre une certaine unité ou bien une contamination par groupes microzonaux, typologiques et de forme ; toutefois, ceux-ci auraient pu être aisément suppléés par les cartes existant dans le livre. Les inconvénients découlent de l'occurrence suivante : en fait, le village dans son ensemble — en tant qu'unité historique et administrative parfaitement individualisée — est plus stable que la commune — une invention moderne, donc moins opérante pour une étendue de temps plus vaste ; du point de vue strictement

scientifique, toute l'information existante, relative aux monuments mis en discussion tient compte exclusivement du village. D'ailleurs, du point de vue pratique de la personne qui étudie un certain objectif, l'unique solution est celle d'avoir recours à l'index final.

Pour l'image de l'ensemble des objectifs analysés, la présence des cartes (malgré certaines lacunes : localités omises, orthographe fautive) est extrêmement suggestive. L'examen de ces cartes permet d'en tirer rapidement des conclusions d'une importance maximale :

- 1) le très grand nombre de saintes demeures roumaines en bois construites dans ces zones ;
- 2) leur dispersion pratiquement sur toute la superficie habitable des trois districts, avec un indice de densité absolument remarquable ;
- 3) les légendes annexées montrent la situation actuelle :

- a) les saintes demeures existant toujours sur leur emplacement initial, assez nombreuses et présentant des microgroupes zonaux clairs ;
- b) les saintes demeures déplacées dans d'autres localités (une précision aurait été nécessaire dans ce cas, car on remarque deux types de cas, les deux figurant sur les cartes avec le même symbole : celles déplacées dans une autre localité — par exemple, l'église d'Albac/Alba à Olănești/Vilcea ou celle de Luieriu/Mureș à Jercălăi/Prahova ; et celles déplacées dans une localité « réceptrice » du même district, par exemple, l'église de Sărmășel-Gară déplacée à Dîmb/Mureș, les deux figurant sur la carte, mais à Dîmb il n'y a plus aujourd'hui d'église en bois) ;
- c) le très grand nombre de saintes demeures disparues durant les XIX^e—XX^e siècles, étant soit remplacées par des constructions en maçonnerie, soit, à la suite du processus de dénationalisation, abandonnées graduellement.

Consciente de la présence d'un truisme, je dois toutefois insister sur le fait que ce *Répertoire* prouve, une fois de plus, l'obligation d'analyser sur le

terrain chaque monument, de le confronter avec les informations bibliographiques et d'archives et de compléter celles-ci — surtout dans les nombreux cas dont nous nous occupons — par l'information locale, orale, souvent d'une acuité révélatrice. Sans ménager ses efforts, Ioana Cristache-Panaït a traversé pendant de longues années les zones étudiées, revenant souvent au même objectif. Cette étude exhaustive est non seulement la première mais aussi l'unique, dans son genre, réalisée dans cette zone ; elle s'avère indispensable à toute intervention scientifique ultérieure. Pour certains monuments désaffectés ou abandonnés qui se trouvent en mauvais état de conservation, cette étude en est peut-être l'ultime témoignage de l'existence physique, si des mesures salvatrices ne sont pas prises en temps utile. Dans ce sens, certaines fiches sont de véritables signaux d'alarme : en mentionnant l'état de conservation ainsi que la situation ethnique au moment de l'étude, Ioana Cristache-Panaït attire l'attention sur les différents dangers menaçant ces monuments à l'avenir : d'une part, la perte irremplaçable de témoignages physiques irremplaçables de la présence roumaine dans certains endroits et, d'autre part, le choix de solutions de restauration inadéquates, susceptibles de mettre en danger leur existence, de diminuer ou même de faire contester leur valeur artistique, ou bien leur imminent abandon, avec tout le cortège de désagréments dus au manque d'utilisation et de soins permanents. Avec sa vaste expérience, concentrée pendant de longues années sur l'étude et la protection des monuments, Ioana Cristache-Panaït suggère avec tact des solutions de sauvegarde et de remise en valeur.

Nous avons mentionné ci-dessus le très grand nombre de ces saintes demeures en bois qui ressort de l'image synoptique offerte par les trois cartes précédant le répertoire proprement dit de chaque district. La substance de chaque fiche révèle la riche énumération des informations de toute sorte, dont le nombre de monuments inscrits sur la carte lui servent de support. Une bonne partie de ces informations ont une valeur propre, surtout celles concernant l'aspect architectural et le décor des monuments, analysés en tant qu'entités. C'est le cas de presque toutes les fiches des édifices existant actuellement. Cette catégorie d'informations permet également de pénétrer au-delà de l'analyse des résultats de l'acte constructif ou pictural, au-delà d'une date ou d'un nom consignés sur une poutre ou sur une icône. L'information objective offerte par le monument même, corroborée par les renseignements relativement pauvres de la bibliographie et des archives, interprétée dans le contexte des réalités historiques spécifiques de la Transylvanie des XVII^e—XX^e siècles, examinée non seulement en elle-même mais constamment comparée avec d'autres aspects déjà connus, semblables ou différents, devient le matériau de base pour tracer une ample fresque historique-artistique.

Le XVIII^e siècle est le plus abondant en réalisations effectivement conservées ou dont la date est indubitablement confirmée, mais l'auteur évoque des témoignages de diverses catégories qui permettent de fixer l'existence d'une sainte demeure en bois au moins au siècle antérieur (Petelea/Mureș — 1630 ; Șilea/Alba — 1664 ; Ghirbom/Alba — fin du XVII^e siècle ; Hopirta/Alba — 1699 ; il faut également mentionner l'église renommée du monastère Lupșa des Monts Apuseni, dont on a accepté, dès 1900, l'année 1429 comme date de construction. L'incontestable existence — logiquement pré-

sumée — des édifices de piété en bois de la population roumaine, stable durant des siècles dans ces régions, ou bien attestée sans équivoque par des sources documentaires officielles antérieures à celles du XVIII^e siècle et même du XVII^e, aurait dû être argumentée plus étroitement ; le problème des dates, déterminées par analogie stylistique avec les monuments (eux-mêmes assez approximativement fixés en temps), doit être attaqué prudemment même si les assertions reposent sur le conservatisme et la pérennité réelle des formes de la culture populaire, dans le cas présent de l'architecture ecclésiastique. Le fait qu'à un certain moment ce conservatisme traditionnel se laisse pénétrer d'emprunts et l'apparition de types architectoniques absolument nouveaux est possible sur le territoire transylvain — par exemple, le triconque provenant, vers le milieu du XVIII^e siècle, de Moldavie (où il avait été récemment adopté aussi) et sa relativement rapide dispersion dans les villages du district de Mureș (Reghin) et surtout de Ilarghita (Bilbor, Gălăușas, Toplița, Tulgheș) témoignent de certaines mutations dans la psychologie de la population roumaine autochtone, ainsi que du désir d'assimiler le nouveau.

La subtile dialectique entre tradition et innovation, de même que le problème des datations ou celui, souvent mentionné, du *nombre réel* des bénéficiaires de droit orthodoxes ou des *usurpateurs* (par l'adhésion à l'union avec l'Eglise de Rome, en 1700) d'une certaine sainte demeure déduit des conscriptions répétées (Clain, Petru Pavel Aron, Bucow), considérées peut-être trop connues pour être analysées en détail, ou bien les aspects — à multiples implications — de l'attribution d'un ensemble mural ou d'un groupe d'icônes à l'un des artisans connus, auraient trouvé une place dans une ample étude introductive, signée par l'auteur de la recherche car, au fond, Ioana Cristache-Panaït est la seule personne en mesure d'interpréter les faits et de tirer toutes les conclusions de son immense et laborieux travail.

En parcourant les fiches, on observe aisément, en dehors des notes particulièrement locales d'une série de solutions, l'existence et la conservation en temps d'un total raccord typologique, plai-métrique et constructif de ces monuments à la grande unité architectonique du bois, représentée par l'aire de spiritualité roumaine dans son ensemble. Des types moins nombreux — par exemple, le type rectangulaire à pronaos polygonal — pour lesquels on donne les témoignages de l'unité seulement à l'aide d'exemples de Moldavie, sans invoquer aussi ceux de Valachie découverts à la suite des fouilles archéologiques (Brincoveni, Tirgu de Floci) ou bien ceux encore existant dans les districts de Vilcea, Argeș, Prahova, se trouvent prioritairement dans le district de Mureș (Custelnic, Lunca, Băiș, Maioresți). Le répertoire consigne également l'évolution en temps de cette architecture qui ne se résume pas à l'emprunt à la Moldavie voisine, déjà mentionné, mais surtout à la quasi-généralisation (à la fin du XVIII^e siècle et pendant la première moitié du siècle suivant) de la tour-clocher du pronaos (par une longue tradition, les cloches étaient placées dans une bâtisse séparée) ou bien à l'adoption des verandas avec piliers, abritées usuellement au-dessus du prolongement des toits à pentes hautes dirigées vers le sud.

La technique du décor et le répertoire ornemental architectonique sont des témoignages supplémentaires de l'unité ainsi que, sur un autre plan,

la décoration peinte des murs, des icônostases, des icônes mobiles.

Étonnamment, un grand nombre de monuments continuent de conserver, totalement ou partiellement, leur belle peinture; dans d'autres cas, elle a été recouverte de crépi, ayant aussi subi des réparations modernes. De toute façon, ce que nous apprend Ioana Cristache-Panait est en mesure de changer l'optique générale, en révélant un véritable phénomène artistique, dont la recherche est à peine à ses débuts. Toutes les peintures et les icônes ne portent pas, bien sûr, la signature et la date de leur exécution. Cette lacune est parfois supplée par la recherche, qui — reposant sur des analogies et des arguments de différents ordres — par exemple, la présence certe attestée d'un peintre dans une église du voisinage — s'efforce d'attribuer, de départager, de dater, de fixer des encadrements stylistiques.

À part leur nombre, les œuvres conservées imposent à première vue la constatation d'une certaine égalité de valeur, obligatoirement estimée non pas d'une manière absolue, mais dans le contexte du temps et du lieu de leur réalisation, pour le commanditaire individuel, anonyme ou le bénéficiaire ayant exigé son nom inscrit sur l'ouvrage, ou bien pour une collectivité qui mentionnait fièrement la contribution bénévole de chaque membre à l'ornement de la sainte demeure. On remarque en général une certaine constance des préférences, une ferme option pour le traditionalisme iconographique et pour la manière rusticiante et, trait surprenant peut-être pour la Transylvanie, mais tout de même explicable dans une certaine mesure surtout dans certaines zones répertoriées — la non-existence des échos du baroque est évidente (à une seule exception près, notamment la peinture pariétale de Lăzeșli/Alba), dans les nombreuses réalisations contemporaines de Maramureș ou du bassin du Mureș inférieur.

Durant un siècle — à partir de la moitié du XVII^e siècle jusqu'au milieu du siècle suivant — déploient leur activité, un nombre impressionnant de peintres-artisans dans la région d'Alba et le bassin supérieur du Mureș. Ils appartiennent soit à la tradition brancovane — notamment le renommé David de Curtea de Argeș, Ionașcu de Făgăraș ou la « dynastie » des peintres-artisans de Rășinari (l'extrêmement prolifique Toader), ou bien ceux groupés autour de « l'école de Feisa », actifs durant la dernière décennie du XVIII^e siècle et la première moitié du siècle suivant. Tout comme David, d'autres proviennent du sud des Carpates, par exemple, le logothète Matei Voileanu ayant déployé son activité dans plusieurs villages de la région de Mureș. À côté d'eux, de nombreux peintres-artisans — formés en milieu local, itinérants et actifs, rustiques mais pleins de charme — signent des ouvrages ou sont présumés les avoir exécutés.

Mais le Répertoire n'enregistre pas seulement la circulation de ces peintres-artisans, mais aussi celle des livres, dans une mesure importante. À peu près dans chaque église — même disparue (et dans ce cas, le fait renferme évidemment des valeurs témoins et démonstratives supérieures) — est consignée la présence du livre roumain, surtout du livre issu des prestigieuses imprimeries de Valachie, de la fin des XVII^e et XVIII^e siècles de Bucarest, Buzău et Rimnicu Vilcea — en un nombre d'exemplaires impressionnant; il faut y ajouter les éditions du temps du règne de Matei Basarab (1632–1654) et, assez souvent, *Cazania*

lui Varlaam (Le Sermon de Varlaam) paru à Jassy en 1643. À la valeur spirituelle sûrement impliquée par la présence du livre, il faut ajouter le supplément de connaissances offert par les nombreuses notes autographes des possesseurs des livres qui mentionnent non seulement les conditions de l'achat du volume, mais aussi la transmission de celui-ci aux générations suivantes à titre de bien d'une valeur toute particulière, les pérégrinations à travers les trois provinces roumaines, les événements d'importance locale apparente, mais de plus large résonance en fait (l'an de son acquisition, qui peut signifier l'attestation sûre d'une sainte demeure disparue, l'appartenance à une certaine communauté avec le reflet des luttes confessionnelles et des abus commis au détriment des communautés orthodoxes, l'éloge d'une personnalité dont l'importance culturelle dépasse le cadre strictement local, etc., etc.).

Il est naturellement impossible de mentionner ici toute la richesse des aspects directement étudiés ou tangentiellement approchés par l'ouvrage de Ioana Cristache-Panait. Toutefois, deux aspects doivent être cités: la fréquence de l'injustice et de l'inique conscription en faveur des uniates et l'arbitraire attribution des saintes demeures à ces derniers — comme une forme fréquente et indiscutablement attestée des querelles confessionnelles; il faut y ajouter la significative activité de l'archiprêtre Nicolae de Moreșli qui a installé dans les villages de la région du Mureș supérieur des prêtres ordonnés en Valachie, ainsi que la présence assez massive de l'école, communale ou d'État, toujours organisée auprès de l'église du village.

Le professeur Vasile Drăguț soulignait aussi, tout comme nous venons de l'affirmer au début de cet écrit, dans l'étude qui précède le Répertoire que le principal mérite de l'ouvrage de Ioana Cristache-Panait, étayé partiellement par la documentation photo (dont l'impression laisse souvent à désirer), constitue la mise en valeur de ces monuments en tant que document. Son étude ne remplace pas toutefois celle de l'auteur de la recherche, son intention n'étant pas seulement le commentaire approfondi et synthétique des aspects majeurs de l'investigation.

Là, où naguère on croyait, on pensait, on parlait et on lisait en roumain, chez soi et à l'église du village et où il ne reste aujourd'hui qu'une petite sainte demeure abandonnée, une icône ou un livre, tous ces témoins sont des documents uniques que nous devons aider à survivre — affirme Ioana Cristache-Panait — au nom du passé, de la continuité et de l'unité spirituelle roumaine.

Tereza Sinigalia

AMELIA PAVEL, *Peisaj natural, peisaj uman* (Paysage naturel, paysage humain), Ed. Meridiane, București, 1987.

Un livre dense, nourri d'une vaste information, très bien maîtrisée, afin qu'elle ne devienne fatigante, est consacré par Amelia Pavel « à un chapitre d'art européen » (c'est le sous-titre du livre), à l'art suisse, à l'espace culturel suisse, dans la perspective des arts visuels, étudiés dans leurs interférences socio-géographiques-culturelles.

En essence, Amelia Pavel pratique brillamment un certain type de géographie culturelle est

c'est un signe de maturité pour une culture, telle la culture roumaine que de produire, avec une parfaite compétence, des synthèses pareilles, sur certaines sphères de la civilisation, de la spiritualité européenne, d'un maximum d'intérêt tant comme modèles ayant des traits d'unicité que grâce aux influences multiples qu'ils ont exercé à leur émergence intellectuelle active et qui ont croisé, parmi d'autres, les horizons spirituels de la culture roumaine.

D'une structure très équilibrée (l'auteur possède, comme nous venons de l'affirmer dans d'autres occasions, une vocation admirable et digne d'envie pour les constructions amples et la vision synthétique, capacité qui lui permet de planer sur des territoires autrement difficiles à comprendre dans une conception totalisatrice), le livre s'ouvre par une courte préface qui traite toute une série d'aspects méthodologiques, tout en fixant à cette occasion la motivation, comprimée d'une manière laconique dans le titre *Paysage naturel—paysage humain* c'est-à-dire, en soulignant les transferts de ces zones au domaine de la mémoire figurative, suivi ensuite tout naturellement, d'un texte comme *L'univers suisse dans des témoignages*. Le rapprochement de cette suite de notes concernant le paysage et la civilisation suisse (dominée par la présence du trinôme « grandiose—souriant—sérieux ») dues à des personnalités célèbres comme Rousseau, Goethe, Madame de Staël, Dickens, Dumas, Thomas Mann est très suggestif, analysé d'une manière pénétrante et subtile, constituant une excellente introduction aux séquences suivantes du livre, périodes artistiques caractéristiques de certains styles, tendances et tensions évolutives de la pensée figurative européenne. Après les chapitres *Contours initiaux* (dédié au moyen âge) et *Dimensions de la renaissance et du baroque* avec le sous-chapitre *Le vitrail héraldique suisse aux XV^e—XVIII^e siècles*, inédit comme information et organisation du matériau examiné, Amelia Pavel entre dans un territoire privilégié, celui de la contribution suisse à l'ouverture de nouvelles perspectives dans la pensée philosophique, sociale et dans toute la visibilité européenne. C'est un monde déterminé par les lumières qui a assisté à l'affirmation d'un penseur comme Solomon Gessner, d'un physiognomiste comme Johann Kaspar Lavater, d'un esthéticien comme Johann Georg Sulzer, d'un portraitiste comme Anton Graff (1738—1813), ou d'un visionnaire comme Johann Heinrich Fussli, et aussi des artistes-voyageurs comme Jean Etienne Liotard ou J. R. Huber, pour ne plus mentionner la personnalité de Jean Jacques Rousseau, dont Amelia Pavel affirme que bien que ses œuvres soient liées du point de vue « historique au moment philosophique du retour vers la nature, elles s'inscrivent par cette position même dans une tradition suisse du vivre du concept de la priorité de la nature, même si la formulation théorique n'existe pas ». L'auteur sonde les conséquences de ce sentiment jusqu'au phénomène des « ex-voto » de l'art populaire, par exemple, l'investigation de ce segment de temps, en profondeur, tant du point de vue synchronique que dans un certain sens dyachronique. C'est l'un des passages les plus agréables, des plus fertiles en suggestions du livre d'Amelia Pavel.

Une autre grande époque de la civilisation suisse, le XIX^e siècle, est interprétée par l'auteur comme une structure bipolaire, comme une permanente pendulation entre deux pôles coagulants : le lyrisme et le réalisme, desquels se détache, pour nous au moins, la manière de laquelle est crayonné, en quelques lignes, le profil d'un écrivain fascinant

comme Gottfried Keller, « imprégné de l'expérience visuelle ».

La fin du XIX^e siècle, marqué par une série de personnalités artistiques, telles Arnold Böcklin, Giovanni Segantini, Ferdinand Hodler, Theophile Steinlen, Felix Vallotton, auxquelles s'ajoute un Albert Trachsel, presque entièrement ignoré jusqu'à présent (d'ailleurs, le livre d'Amelia Pavel, à côté d'autres qualités substantielles, démontre aussi son utilité par le fait, du tout négligeable, qu'il met en circulation un nombre d'artistes inconnus ou peu connus du monde suisse), se définit par d'aiguës « projections de la modernité », comme les nomme Amelia Pavel, préparant la voie de l'expressionnisme et des courants qui se sont ensuite succédés, par la filière symboliste et sécessionniste. A tous les artistes mentionnés on consacre des micro-essais faisant la preuve d'une information très à jour, assimilant ainsi les nouveautés d'interprétation et de définition offertes par les importantes expositions dédiées à ces artistes pendant ces dernières années ; mais partout transparaissent les opinions personnelles, les dissociations opérées avec beaucoup de finesse par Amelia Pavel, ce qui rend plus particulière sa manière d'écrire dans le paysage de la critique et de l'historiographie d'art roumain.

Un dernier chapitre, qui pourrait devenir la prémisses d'un livre futur, s'appelle, d'une manière significative, *Chemins au début du XX^e siècle*. Sur le premier plan, à côté des figures accablantes de Klee, Arp, Itten, Le Corbusier, Giacometti, se trouvent celles moins familières d'Otto Meyer-Amden, Max Gubler, René Auberjonois, Hans Berger, Max Buri (élève, pendant les études de Munich, de Simon Hollosy). En convergencé avec l'avant-garde roumaine, on mentionne l'activité du groupe de Basel *Das Neue Leben*, entre 1918—1920, version plus autochtone du célèbre cabaret dada « Voltaire » de Zurich.

Das Neue Leben a polarisé, pour peu de temps, des artistes comme Francis Picabia, Marcel Iancu, Artur Segal, Hans Arp et Walter Eggeling. Le peu d'observations que nous avons à faire, quant à certaines inadvertances, sont insignifiantes dans l'économie du livre. Nous les rappelons pourtant : à la page 154 est mentionné le peintre magyar « Pal ». En réalité il s'agit du peintre Sz nyei Merse Pál, connu comme appartenant au cercle de Wilhelm Leibl de Munich (qui lui a peint un magistral portrait), précurseur de l'impressionnisme. Celui-ci tout comme Szekely Bertalan, lui aussi considéré « barbizonniste » (p. 161), ne sont jamais passés par Barbizon.

Enfin, quoiqu'Amelia Pavel fasse de nombreuses allusions à l'impact avec l'espace culturel roumain (une recherche pareille pouvant constituer en soi le sujet d'un livre), nous considérons nécessaire de compléter un peu ce thème passionnant. Ainsi, du point de vue chronologique, Remus Niculescu, dans une étude fondamentale, publiée à Genève, étude d'une exemplaire exactitude philologique, a clarifié définitivement la question du voyage et de l'activité que le peintre Jean-Etienne Liotard a eus à Jassy (voir Remus Niculescu, *Jean-Etienne Liotard à Jassy. 1742—1743*, in Geneva, XXX, 1982, pp. 127—166). Quant au XIX^e siècle, nous pensons qu'il fallait mentionner également certains artistes d'origine suisse, actifs en Roumanie, ayant des résultats bénéfiques surtout dans le développement de quelques genres des arts graphiques, tels Henrik Trenk, par exemple. Un autre détail intéressant, mis en lumière

par Geo Șerban (voir *Alecu Russo dans les archives suisses*, in *Pomânia literară*, n° 4, janvier, 1984 en roumain)), sort les études entreprises en Suisse, à Verdier, par Alecu Pusso, guidé par le pédagogue François Marc Louis Naville (1784—1846). C'est toujours Geo Șerban qui affirme, par analogie, que le fils de Nicolae Șuțu, tout comme deux des fils de Dinicu Golescu, ont fréquenté le pension de Genève de Rodolphe Töpffer, cette pittoresque personnalité encyclopédique, importante comme écrivain et dessinateur. Töpffer se trouve sans doute dans l'attention d'Amelia Pavel aussi (pp. 145—147). Toujours au profit de Rodolphe Töpffer on peut consulter le livre de l'abbé Relave, *La vie et les œuvres de Töpffer*, Paris, Hachette, 1886. Ernst Gombrich, dans *Art et illusion*, dédie des pages spéciales aux romans humoristiques de Töpffer (admirés par Goethe), illustrés par lui-même, tout comme son traité de physiognomie.

Toujours comme un élément significatif, de contact avec l'art roumain, on peut discuter les relations d'amitié, de sincère admiration pour les dimensions humaine et artistique qui ont lié le grand peintre roumain Nicolae Grigorescu au jeune amateur et critique suisse William Ritter. Celui-ci dans une série d'études comme celles publiées génériquement comme *Etudes d'art étranger*, Paris, Société du Mercure de France, 1906, l'inclut (pp. 197—213) parmi les grands artistes européens de l'époque. Ces relations, abordées dans toute leur complexité, ont été entièrement mises en lumière en même temps que l'analyse profonde de la période finale du peintre, par le même Remus Niculescu (voir Remus Niculescu, *William Ritter sur Nicolae Grigorescu. Aspects de la période finale du peintre*, in S.C.I.A., tome 31, 1984, en roumain).

Gheorghe Vida

La *REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART* publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité. La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes :

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne : chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2000 signes.

Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.) limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la *REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART* seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante : 196, Calea Victoriei, 71104, Bucarest, Roumanie.

THE 6th INTERNATIONAL CONFERENCE ON THE CONSERVATION OF EARTHEN ARCHITECTURE

LAS CRUCES, NEW MEXICO, USA
OCTOBER 14—19, 1990

Announcement of Conference and Preliminary Call for Papers

The 6th International Conference on the Conservation of Earthen Architecture will be held in Las Cruces, New Mexico, USA from October 14—19, 1990. The conference is being organized by the Getty Conservation Institute, the Museum of New Mexico State Monuments, and ICCROM under the aegis of US/ICOMOS.

The objective of the conference is to promote the exchange of ideas and research findings relating to the conservation of earthen architecture by bringing together specialists from the many countries where a tradition exists in the use of earth as a building material. Participation from Asian, African, and Latin American countries is encouraged in order to insure the widest representation possible.

Topics for the conference will include: history and traditions, current field studies, problems with moisture, sensitive approaches to stabilization and restoration, site preservation, consolidation studies, clay chemistry and the micro-structure of adobe, and past and future directions in the conservation of earthen architecture.

Two field trips are planned after the conference. The first, from October 20—24, 1990, will tour adobe sites in Chihuahua, Mexico; and the second, tentatively scheduled for October 25—28, will visit sites in northern New Mexico.

Conference co-chairmen are Michael Taylor, Museum of New Mexico State Monuments; Neville Agnew, Getty Conservation Institute; and Alejandro Alva Balderrama, ICCROM.

Limited financial assistance may be available to invited keynote speakers and to selected students active in research, field-studies, or the conservation of earthen architectural sites.

Official languages of the conference will be English, Spanish and French.

Inquiries should be sent to Michael Taylor, New Mexico State Monuments, P.O. Box 2087, Santa Fe, New Mexico, 87504, USA; telephone (505) 827—8940.

THE OFFICE OF THE ATTORNEY GENERAL
WASHINGTON, D. C. 20530

OFFICE OF THE ATTORNEY GENERAL
WASHINGTON, D. C. 20530

OFFICE OF THE ATTORNEY GENERAL
WASHINGTON, D. C. 20530

OFFICE OF THE ATTORNEY GENERAL
WASHINGTON, D. C. 20530

